



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Setor de Artes, Comunicação e Design
Programa de Pós-Graduação em Design
Tese de Doutorado

JUAREZ BERGMANN FILHO

**ARTÍFICES, ARTIFÍCIOS E ARTEFATOS: NARRATIVAS E TRAJETÓRIAS NO
PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA RABECA BRASILEIRA.**

CURITIBA
2016

JUAREZ BERGMANN FILHO

Artífices, Artíficios e Artefatos: Narrativas e trajetórias no processo de construção da Rabeca brasileira.

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Design, pelo Programa de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador:

Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

Co-Orientador:

Prof. Dr. Aloísio Leoni Schmid

B493	<p>Bergmann Filho, Juarez</p> <p>Artífices, artifícios e artefatos: narrativas e trajetórias no processo de construção da Rabeca brasileira / Juarez Bergmann Filho. - Curitiba, 2016.</p> <p>255 f.: il., tabs, grafs.</p> <p>Orientador: Ronaldo de Oliveira Corrêa Co-orientador: Aloísio Leoni Schmid Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Curso de Pós-Graduação em Design. Inclui Bibliografia.</p> <p>1. Instrumentos Musicais. 2. Luteria. 3. Design. 4. Cultura material. I. Corrêa, Ronaldo de Oliveira. II. Schmid, Aloísio Leoni. III. Título. IV. Universidade Federal do Paraná.</p> <p>CDD 787.2</p>
------	---



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Setor ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
Programa de Pós Graduação em DESIGN
Código CAPES: 40001016053P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em DESIGN da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **JUAREZ BERGMANN FILHO**, intitulada: "**Artífices, Artíficios e Artefatos: Narrativas e trajetórias no processo de construção da rabeca brasileira.**", após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO.

CURITIBA, 25 de Novembro de 2016.

RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

ALOÍSIO LEONI SCHMID
Avaliador Interno (UFPR)

DALTON LUIZ RAZERA
Avaliador Interno (UFPR)

LUIZ HENRIQUE FIAMMENGHI
Avaliador Externo (UDESC)

GILSON LEANDRO QUELUZ
Avaliador Externo (UFPR)

Dedico este trabalho às mulheres e aos homens que constroem e resistem.



Figura 1- Rabeca Caiçara - Desenho do autor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos homens e mulheres da Mandicuera, que me acolheram e me proporcionaram uma viagem transformadora. Agradeço especialmente ao Mestre Aorélio e ao Mestre Zeca, pelos momentos de diálogo e ensinamentos. Aos importantes interlocutores Guilherme Romanelli, Gustaff Schildt, André Bello e Martinho dos Santos (in memoriam) pela colaboração com este trabalho. Ao Gramani, por ter começado.

Da mesma forma agradeço aos (às) meus (minhas) colegas do grupo de estudos de Design e Cultura Material da UFPR, pelo apoio, sugestões e amizade durante este processo. Todo mundo junto!

Ao professor Rodrigo Mateus Pereira, por ter me mostrado a possibilidade do diálogo entre a Luteria e o Design.

Aos meus colegas professores, professoras, alunos e alunas do Curso de Tecnologia em Luteria pelas inúmeras palavras de incentivo e encorajamento.

Aos meus orientadores Ronaldo e Aloísio, por me mostrarem caminhos possíveis.

Aos professores da banca de qualificação e defesa, pelas valiosas contribuições.

Aos funcionários e funcionárias da UFPR pela colaboração e disponibilidade em ajudar.

Ao Departamento de Pós Graduação em Design da UFPR, pela oportunidade de aprender com pessoas tão competentes.

À Universidade da Califórnia, por ter me recebido de braços abertos e proporcionado um ano riquíssimo de trocas e aprendizados. Às pessoas incríveis que conheci por lá, em especial aos queridos Bia, Rogério, Bella e Mitchell pela amizade e ajuda em uma terra distante. À CAPES/CNPQ pelo apoio financeiro e oportunidade de intercâmbio.

À minha família, especialmente aos meus pais, e meus irmãos pelo suporte e amor recebido.

À minha irmã, Juliana, pelas inúmeras revisões, sugestões e incentivos durante esta trajetória.

Aos meus amados Tati, André e Felipe, sem vocês seria impossível.

RESUMO

Esta tese visa documentar, descrever e registrar, por meio de narrativas e trajetórias, a relação entre artífices e artefatos no processo de construção da Rabeca brasileira. Para tanto, propõe-se o registro do processo de construção da Rabeca no circuito de produção circulação e uso do Fandango, valendo-se do método etnográfico para coletar e analisar dados. O registro conceitual desta Tese é transdisciplinar e dialoga com o pensamento de autores filiados aos estudos da Cultura Material, como Daniel Miller, de Estudos Culturais como Raymond Williams e Nestor Garcia Canclini, de Estudos Culturais de Instrumentos Musicais, como Kevin Dawe e Eliot Bates e considerações sobre o trabalho de criação presentes em Gilberto Velho e Richard Sennett. Também localiza seu objeto de estudo dentro do pensamento de Garcia Canclini, observando as práticas culturais de um grupo popular na América Latina. A rede de interlocutores foi formada pelos sujeitos atuantes no circuito do Fandango na Ilha dos Valadares, no Paraná. Pretende-se assim, reconstruir os processos de construção, a fim de melhor compreender como a Cultura Material é significada e como a construção de instrumentos musicais é constituída de maneira mais específica. Futuras pesquisas em Cultura Material se valerão deste método para aplicá-lo também com outros artefatos e em outros contextos regionais.

Palavras-chave

Cultura Material, Instrumentos Musicais, Luteria, Design

RESUMEN

Esta tesis busca documentar, describir y registrar, a través de narrativas y trayectorias, la relación entre artífices y artefactos en el proceso de construcción de la *Rabeca* brasileña. Para eso, se propone el registro del proceso de construcción de la *Rabeca* en el circuito de producción, circulación y uso del Fandango, utilizándose del método etnográfico para recopilar y analizar los datos. El registro conceptual de esta tesis es transdisciplinario y dialoga con el pensamiento de autores afiliados a los estudios de la Cultura Material, como Daniel Miller; de los Estudios Culturales, como Raymond Williams y Nestor García Canclini; de los Estudios Culturales de Instrumentos Musicales, como Kevin Dawe y Eliot Bates y consideraciones sobre el trabajo de creación presentes en Gilberto Velho y Richard Sennett. También encuentra su objeto de estudio dentro del pensamiento de García Canclini, a través de la observación de las prácticas culturales de un grupo popular en América Latina. La red de interlocutores fue formada por individuos actuantes en el circuito de Fandango en la *Ilha dos Valadares*, en Paraná. El objetivo es reconstruir los procesos de construcción con el fin de comprender cómo la Cultura Material es significada y cómo la construcción de instrumentos musicales se constituye de manera más específica. Futuras investigaciones en Cultura Material podrán utilizarse de este método para aplicarlo igualmente con otros artefactos y en otros contextos regionales.

Palabras-clave: Cultura Material, Diseño, Lutería.

ABSTRACT

The present dissertation aims to document, describe and register, through the means of narratives and trajectories (pathways), the relationship between artisans (craftsmen) and artifacts in the process of making the Rabeca (Brazilian fiddle). Therefore, it is proposed the record of the Rabeca making in the circuit of production, circulation and use of the Fandango practice, taking advantage of the ethnographic method to collect and analyze data. The conceptual register of this research is a transdisciplinary one and dialogues with the concepts of authors affiliated to the Material Culture Studies, Cultural Studies of Musical Instruments, Latin American Studies among others. Also, it finds its object of study within the conceptual scope of Nestor Garcia Canclini, observing the cultural practices of a regional group in Latin America. The network was formed by individuals and parties acting in the Fandango circuit, at the Valadares Island, Parana, Brazil. The objective of the research is to reconstruct the building process of the Rabeca in order to better understand how material culture is meant and how the construction of musical instruments consists of more specific ways. Future researchers in Material Culture Studies and Design Studies could also use this method and apply it to other artifacts and other specific contexts.

Key Words: Material Culture, Design, Lutherie

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Rabeca Caiçara - Desenho do autor.....	iii
Figura 2 - Localização geográfica de Paranaguá - PR.....	27
Figura 3- Mandicuera - Ilha do Valadares em Paranaguá	28
Figura 4 - Mapa via satélite da localização da Mandicuera	31
Figura 5 - Mapa de Valadares – Caminho até a Mandicuera	32
Figura 6 - Mapa Cultural da Ilha dos Valadares.....	40
Figura 7 - Rede Parcial	44
Figura 8 - Os interlocutores Zeca Martins e Aorélio Domingues	46
Figura 9 - Rabeca de aro.....	48
Figura 10 - Rabeca escavada	49
Figura 11 - Estrutura interna com 6 tacos.....	50
Figura 12 - Rabeca de Três Cordas	55
Figura 14 - Rabeca do Mestre Aorélio Domingues	56
Figura 13 - Rabeca de Mestre Zeca	56
Figura 15 - Músicos Huicholes - Autor: Diego Rivera - Carvão sobre Tela - 1951	61
Figura 16 – Ensaio de Fandango.	70
Figura 17 - Baile de Fandango	74
Figura 18 - Diálogo Musical.....	88
Figura 20 - Melodia de Aorélio	90
Figura 19 - Melodia de Zeca.....	90
Figura 21 - Moldes	136
Figura 22 - Fôrma.....	137
Figura 23 - Aorélio entortando laterais.....	138
Figura 24 - Laterais prontas.....	138
Figura 25 - Preparação do corpo	139
Figura 26 - Detalhe de um entalhe.	142
Figura 27 - Rabeca Escavada.....	145
Figura 28 - Rabeca de Aro.....	147
Figura 29 - Rabeca de Aro, Autor: Aorélio Domingues.....	152
Figura 30 - O Alegre.....	155

Figura 31 - Tampo em processo de escavação	156
Figura 32 - Rabeca Tarahumara	168
Figura 33 - Arco com cravelha - Autor: Ramon Hurtardo..	171
Figura 34 - Arco com cravelha - Autor: Aorélio Domingues	171
Figura 35 - Rabeca Caiçara, Autor: Martinho dos Santos.....	173
Figura 36 - Rabeca de Martinho dos Santos (GRAMANI, 2001).	176
Figura 37 - Rabeca de Martinho dos Santos (Aguiar e Perrini, 2005).	176
Figura 38 - Guilherme Romanelli.....	179
Figura 39 - A Rabeca de Guilherme	180
Figura 40 - Rabecas de Guilherme e Aorélio	184
Figura 41 - Gustaff Schildt	186
Figura 42 - A Rabeca Mussum	187
Figura 43 - André Bello.....	193
Figura 44 - Rabeca de André Bello.	194
Figura 45 - Violino	240

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Rede Ampliada	42
Tabela 2 - Baile de Fandango	71
Tabela 3 - Diário de campo.	118
Tabela 4 - Proposta para ficha de perfil dos interlocutores, Fonte: Autor.....	119
Tabela 5 - Roteiro de Entrevista	120
Tabela 6 - Modelo de PRECAV	123
Tabela 7 - Exemplo de modelo do PRI.	125
Tabela 8 - Cadeia operatória expandida da Rabeca Escavada.....	130
Tabela 9 - Cadeia operatória resumida - Rabeca Escavada.....	133
Tabela 10 - Cadeia operatória expandida da Rabeca de Aro.....	135
Tabela 11 - Cadeia operatória resumida - Rabeca de Aro	139
Tabela 12 – Inventário - Zeca Martins	143
Tabela 13 - Inventário - Aorélio	150
Tabela 14 - PRIM	161
Tabela 15 - PRIM - TARAHUMARA	164
Tabela 16 - Ficha de entrevista - Romanelli.....	179
Tabela 17 - Ficha de entrevista - Gustaff	186
Tabela 18 - Ficha de entrevista - André	193

LISTA DE SIGLAS

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNPQ - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DTPEN - Departamento de Teoria e Prática de Ensino
EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná
IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFE - Instituto Federal de Educação
IFPR - Instituto Federal do Paraná
IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAE - Museu de Arqueologia e Etnologia
SEPT - Setor de Educação Profissional e Tecnológica
UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina
UFPR - Universidade Federal do Paraná

SUMÁRIO

O VIOLINO GERADOR	14
ENTRADA	16
1 OS LIMITES DESTA TESE	21
1.1 CONTRIBUIÇÃO E DELIMITAÇÃO	21
1.2 O UNIVERSO DE PESQUISA E A REDE DE INTERLOCUTORES	25
1.2.1 LOGO ALI DEPOIS DA PONTE, UMA ILHA	26
1.2.2 UMA CARTOGRAFIA LOCAL	29
1.3 A REDE	33
1.3.1 INSTRUMENTOS COMO ALFA: POR UM PROTAGONISMO DOS ARTEFATOS MUSICAIS	34
1.3.2 A REDE TOTAL E A REDE PARCIAL	39
1.4 APRESENTAÇÃO DOS INTERLOCUTORES	45
1.4.1 AORÉLIO DOMINGUES	46
1.4.2 JOSÉ MARTINS FILHO	47
1.4.3 RABECA	47
1.5 RABISCOS DA RABECA	47
1.5.1 A RABECA NO PANORAMA INTERNACIONAL	61
2 TRAJETÓRIAS DO FANDANGO	63
2.1 FANDANGO ONTEM E HOJE	63
2.2 O BAILE	67
2.2.1 O CONVITE	67
2.2.2 O ENSAIO	68
2.2.3 A PERFORMANCE	71
3 DIÁLOGOS CONCEITUAIS	78
3.1 CULTURAS	79
3.2 CULTURA MATERIAL	82
3.2.1 DIÁLOGOS ENTRE MENDES E CORRÊA	84
3.2.2 BIOGRAFIA DOS ARTEFATOS	92
3.2.3 NÓS FAZEMOS O VERDADEIRO FANDANGO.	94
3.3 ARTÍFICES, AUTORIA E CRIAÇÃO	96
3.4 A FORMAÇÃO DO ARTÍFICE	100
3.5 A RELAÇÃO ENTRE LUTERIA, DESIGN E MÚSICA: MÚSICA COMO CULTURA MATERIAL	102
4 COMO PESQUISEI - DEFINIÇÃO DO MÉTODO	112
4.1 ESTRATÉGIA	113

4.2	COLETA DE DADOS PRIMÁRIOS	114
4.3	PRINCIPAIS FERRAMENTAS METODOLÓGICAS	115
4.3.1	DIÁRIOS DE CAMPO	117
4.3.2	FICHAS DOS INTERLOCUTORES.....	119
4.3.3	ENTREVISTAS	120
4.3.4	PROTOCOLO DE REGISTRO DE CONVERSAS EM AMBIENTE VIRTUAL.....	122
4.3.5	IMAGENS	124
4.3.6	CONTEÚDO EM ÁUDIO E VIDEO	126
4.3.7	ACOMPANHAMENTO DA CONSTRUÇÃO DA RABECA	126
5	A PRODUÇÃO DA RABECA	128
5.1	AS CADEIAS OPERATÓRIAS DAS RABECAS ESCAVADAS E DE ARO	128
5.1.1	RABECA ESCAVADA	130
5.1.2	RABECA DE ARO	135
5.2	MODO DE FAZER DE ZECA	141
5.3	AS RABECAS DE ZECA	145
5.4	MODO DE FAZER DE AORÉLIO	149
5.5	A RABECA DE AORÉLIO	152
5.6	MATERIAIS UTILIZADOS – ARTIFÍCIOS	154
5.6.1	MADEIRAS	154
5.6.2	FERRAMENTAS	155
5.6.3	COLAS, CORDAS E ACABAMENTO	156
6	ACERVO DE RABECAS	158
6.1	RABECA TARAHUMARA.....	168
6.2	RABECA DE MARTINHO DOS SANTOS	173
6.3	DA SALA DE CASA PARA A SALA DE AULA.....	177
6.3.1	A RABECA DE GUILHERME	177
6.3.2	A RABECA NO CURSO DE LUTERIA DA UFPR.....	185
6.3.3	A RABECA DE GUSTAFF E GIANCARLO.....	186
6.4	A RABECA DE ANDRÉ	193
7	IMAGENS	198
7.1	CARTOGRAFIA LOCAL.....	198
7.2	CARTOGRAFIA DE PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E USO.	213
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	228
	APÊNDICE	239
	REFERÊNCIAS	233

O VIOLINO GERADOR

Esta tese fala de trajetórias e identidades. De artefatos e de sujeitos. De como esta mútua relação constrói um ao outro. Para escrever sobre a trajetória dos artífices construtores de Rabecas na Comunidade Mandicuera, na Ilha do Valadares no Paraná, precisei também analisar e refletir sobre a minha própria trajetória e identidade. Por este motivo, incluo no início desta tese um depoimento pessoal em forma de ensaio, que evidencia meu lugar de fala¹. Como violinista em formação desde os seis anos de idade e atuante profissionalmente por muitos anos em Curitiba, relato minhas transformações epistemológicas desde que ingressei no meio acadêmico, como professor do Curso de Tecnologia em Luteria e no programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Minha motivação mais íntima foi entender a minha relação com o "meu" violino, pois, antes de mais nada me identifico como violinista. O violino é minha principal referência e por meio dele sinto que criei (crio) minha realidade. Não me refiro apenas a uma realidade musical. Mais do que isso, sinto que o violino me criou. A partir dele, me constituo como sujeito.

Meu contato com o instrumento foi cedo, logo aos seis anos de idade, quando comecei algumas aulas de iniciação ao instrumento, com um "violino" feito de uma caixa de sabão em pó com uma régua colada. Aquela brincadeira me motivou e logo comecei a aprender o instrumento de verdade².

Aos nove anos eu já tocava na Orquestra Juvenil de Concertos da UFPR onde agora, trinta anos depois, volto para defender minha tese de doutorado. Aqui começava minha relação com esta instituição. Lembro vividamente de entrar pelos corredores frios do prédio histórico todas as sextas-feiras, subir até o terceiro andar e me dirigir para o ensaio. Toda vez que entro naquele prédio, memórias disparam e me transportam, de certa forma, de volta no tempo. Tocar na "Juveca", como chamávamos carinhosamente a

1 O pesquisador em arte-educação Guilherme Romanelli (2009), em sua tese de doutorado, utilizou da etnografia para entender como processos musicais aconteciam em escolas do ensino fundamental. Romanelli também sentiu a necessidade de explicitar a sua trajetória na música, incluindo um capítulo inicial intitulado de Apresentação - anterior à Introdução - para relatar como sua formação de músico o levou a questionar fenômenos observados na área da educação.

2 Minha iniciação ao violino se deu pelo Método Suzuki, conhecido internacionalmente e na época, início dos anos 1980, ainda em fase inicial de implementação em Curitiba. Minha professora foi a saudosa Bianca Bianchi, talvez a mais tradicional professora de violino de Curitiba naquele tempo. Fundadora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, estudou no Conservatório Santa Cecília em Roma, na Itália na década de 1920 e dedicou sua vida ao ensino do violino.

orquestra, moldou minha vida. Com certeza, estar em grupo, tocando e brincando de fazer música com meus colegas e amigos, me proporcionou um prazer tão grande que logo decidi que queria ser músico quando crescesse.

O violino é um instrumento que exige muita dedicação. Empresto aqui as palavras da violinista Ida Haendel em entrevista a Bruno Monsaingeon no documentário *The Art of Violin: The Devil's Instrument & Transcending the Violin*: "O violino não se aprende, cresce conosco" (The Art of Violin, 2010). Esta frase representa o que sinto em relação ao meu violino. Acredito, sim, que crescemos juntos.

Porém, quando algo te exige tanto, por tanto tempo, corre-se o risco de nos fecharmos para outras possibilidades. O violino, como principal referência, nos faz ver o mundo através e por meio dele e compará-lo com outros instrumentos musicais. Em seu livro lançado em 1836 o escritor George Dubourg enfatiza:

A Humanidade pode ser dividida em duas classes - Aqueles que tocam o Violino e aqueles que não tocam. (...) O Violino pode ser chamado do principal instrumento do mundo civilizado. No império da música, ele sempre está no patamar mais alto, tanto pelo direito (*de jure*) quanto pela prática (*de facto*). Ele que realiza a maior aproximação dos poderes místicos de fascinação exercidos pela voz humana, e é o agente mais importante na ampliação e no apoio ao governo da expressão... (DUBOURG, 1878)

Devo lembrar que este livro foi primeiramente escrito apenas nove anos após a morte de Beethoven³ e o pensamento romântico começava a florescer. Todavia, os ecos da afirmação de Dubourg ainda podem ser ouvidos nos dias de hoje. Nós, violinistas, crescemos com a nítida sensação de que o violino sim é o maior de todos os instrumentos. Ao menos este foi o meu caso. Esta relação de reverência (e referência) transforma a maneira como ouvimos e fruímos a música.

Lembro que no mesmo documentário, *The Art of Violin*, quando estava assistindo para meu mestrado, o depoimento do violinista Ivry Gitlis foi ao mesmo tempo revelador e inspirador. Quando perguntado sobre qual era o seu violino, o violinista respondeu de forma surpreendente. Gitlis falou que aquele não era seu violino, mas sim, ele era o violinista daquele instrumento nesta vida e quando ele morresse o violino continuaria sua trajetória com outro músico (The Art of Violin, 2010). Aquela simples frase mudou minha maneira de perceber o artefato violino. Desde então busco entender mais profundamente a minha relação com o violino ao qual pertenço nesta vida.

Curitiba, primavera de 2016.

³ Ludwig van Beethoven (1770-1827).

ENTRADA

Observando as práticas sociais e culturais na Comunidade Mandicuera⁴, na Ilha dos Valadares, no Paraná, nota-se a presença do artesanato e de práticas musicais em diversas ocasiões. Lá funciona um ateliê de produção de alguns artefatos, ligados simbolicamente a práticas comuns da região. Encontramos, por exemplo, bonecos de pano representando a figura do caiçara e artefatos em madeira, como miniaturas de canoas simbolizando a prática da pesca, além de representações da fauna local, como o caranguejo do mangue. Na Mandicuera instrumentos musicais, tanto em miniatura quanto em tamanho real, ligados às práticas religiosas da Folia do Divino Espírito Santo e às seculares do Fandango e do Boi de Mamão, são produzidos. No âmbito desta tese, tratarei do complexo processo de construção e significação de artefatos musicais em contextos populares. Neste cenário, sujeitos diversos trabalham na materialização de seus ideais de vida e de suas identidades. Fazem, compartilham, trocam, usam, vendem... vivem.

A partir destas observações, chega-se à seguinte constatação:

- O trabalho de construção de Rabecas constitui práticas, saberes e sujeitos na Ilha dos Valadares/PR.

Entendo o conceito de práticas a partir de Raymond Williams (2000), que as considera não somente como o ato de construir instrumentos musicais, mas também as manifestações culturais populares e religiosas das pessoas envolvidas na região, ou seja, as relações entre as práticas e a produção cultural. Estas práticas são acionadas a partir dos diversos saberes populares e transitam em diversas áreas do conhecimento transmitidos através de gerações, por meio de narrativas, verbais e não verbais, e então aplicadas no dia a dia no processo de construção das Rabecas.

Os saberes interferem diretamente no conceito da construção dos instrumentos musicais, desde a escolha dos materiais utilizados, definições de formas e decorações, até a maneira como estes artefatos são produzidos e utilizados. Para mim, esse é um indicativo de que a produção está inserida em um complexo sistema social.

Estas constatações abrem caminho para o problema central desta tese:

4 A Mandicuera também se constitui desde 2004 como uma associação de músicos e construtores, mantenedores da cultura caiçara, levando o nome de Associação de Cultura Popular Mandicuera.

- Como os artífices e artefatos constituem-se no circuito de produção, circulação e uso de Rabecas na Ilha dos Valadares/PR?

O constituir-se revela uma ampla área de investigação, porém, refere-se aqui aos processos sociais de troca de valores e significados. Entendo a partir de Miller (2010) que o artífice atribui valores e significados ao artefato e esse, em contrapartida, retribui com outros valores e significados.

Neste sentido, entendo que o sujeito-artífice se constituiria como tal no ato de fazer; e, para fazer, deve lidar com múltiplas áreas do conhecimento. Desta forma, devo englobar nesta tese o tema da Cultura Material no âmbito da Organologia⁵, especificamente no que diz respeito àqueles fenômenos culturais que lidam com a produção, circulação e uso de instrumentos musicais.

Como estratégia de contextualização, sigo um modelo de questionamentos múltiplos proposto por autores como Seeger (1987), Corrêa (2008) e Dawe (2011) entre outros. Seeger, por exemplo, sugere que, no ramo da Organologia e para o amplo entendimento de um artefato musical, o pesquisador deve olhar o objeto por meio de múltiplos escopos e múltiplas perguntas, como por exemplo: O que é? Para que serve? Para quem serve? Quem constrói? Como constrói?, dentre tantas outras. Portanto, à pergunta central desta tese faz-se necessário indagações subsequentes, que surgem de desdobramentos. Cito algumas como, por exemplo:

- Quem são os atores que realizam esse trabalho? Quais suas trajetórias de vida (biografias laborais)?
- Quais práticas e saberes são acionados, utilizados, (re)produzidos na construção de Rabecas na comunidade de Valadares?
- Qual o sistema local de objetos e simbólico no qual a Rabeca está inserida?

⁵ A organologia é entendida aqui como a disciplina que trata do estudo, sistematização e classificação de instrumentos musicais. Também aborda a história de instrumentos musicais e aspectos de sua construção e funcionamento. Esta tese concorda com John Tresch e Emily Dolan, de que é possível avançar na disciplina, descrevendo comparativamente o que eles descreveram como uma "ética dos instrumentos". Segundo os autores é preciso analisar as configurações materiais dos instrumentos, em contextos locais, sociais e institucionais. Segundo eles, "Esta perspectiva faz com que seja possível rastrear a intersecção e, às vezes histórias divergentes da ciência e música: suas práticas materiais compartilhadas, compromissos estéticos e atitudes em relação à tecnologia, bem como o seu impacto no entendimento da agência humana e a ordem da natureza (TRESCH e DOLAN, 2013, p. 278)

- Como esse sistema local está relacionado com um sistema nacional ou internacional de produção de instrumentos musicais em contextos populares?
- Quais sentidos são atribuídos ao trabalho de construção de Rabecas; aos seus mestres; aos tocadores; aos instrumentos?

Estas questões nortearam este trabalho de pesquisa e possibilitaram uma melhor compreensão e contextualização do fenômeno investigado. Esta proposta parte da leitura de Kevin Dawe (2011) e de sua pesquisa sobre o estudo cultural de instrumentos musicais.

Assim como ele, procurei observar não somente o objeto, mas a sua relação com práticas socioculturais locais, e apoiado na literatura e em dados coletados pelo método etnográfico me possibilitam buscar alguns objetivos de pesquisa.

O primeiro deles, geral e mais amplo, foi documentar, descrever e registrar a relação entre artífices e artefatos em processos de construção de instrumentos musicais. Utilizo as narrativas e as trajetórias tanto de artífices quanto dos artefatos, como uma linha guia não linear da construção do meu argumento. Para atingir tal objetivo, parto de um mapeamento do processo de construção da Rabeca brasileira feita pelos sujeitos da Mandicuera seguindo alguns de seus procedimentos.

Ao documentar as biografias laborais dos construtores envolvidos neste processo, possibilito o entendimento de uma nova categoria de atividade e engajamento ao trabalho. A esta categoria de formação e incorporação da técnica, denomino de Artífice, seguindo o conceito proposto por Sennett (2009). Porém, admito que tal categorização ainda é recente e vejo tal denominação (artífice) sob rasura.

Ao inventariar procedimentos, materiais e ferramentas utilizados na construção de Rabecas, observo que este processo está em constante atualização, e que as ferramentas normalmente utilizadas pelo Design e pela Luteria para sua observação e análise, por vezes não dão conta da dinâmica destas práticas.

Assim, também acredito ser necessário mapear e descrever os mecanismos de atualização utilizados na atividade de construção de instrumentos musicais. Estes *artifícios*, criados antes, durante, e/ou depois de um processo de construção, proporcionam entender de que forma esta atividade se encadeia. Identifico estes artifícios como discursivos, gestuais ou operacionais que potencializam evidenciar as sutilezas e detalhamentos de contextos observados.

Ao buscar estes objetivos, do mais amplo ao mais específico, procuro situar o processo de construção da Rabeca dentro de um sistema de produção, circulação e uso de

artefatos musicais. Procuro entender, sobretudo, as vivências e percepções destes construtores como sujeitos engajados na produção cultural de suas comunidades, seus anseios e desafios.

No primeiro capítulo, exponho minhas expectativas e estipulo as fronteiras desta pesquisa. Apresento então meu universo de pesquisa em uma caminhada em direção à Ilha dos Valadares. A partir da centralidade de um artefato musical, mapeio uma rede de interlocutores e defino os limites do meu campo. Por fim, apresento a Rabeca brasileira em contextos locais e como o artefato se relaciona em um encadeamento internacional.

No segundo capítulo, trato da principal representação cultural da região de Paranaguá - Ilha dos Valadares: o Fandango. Apresento algumas trajetórias (históricas e sociais) desta representatividade e as mudanças de significado para a comunidade que a produz. Por fim, exponho uma performance participativa em forma de ensaio de uma preparação e baile de Fandango com o Grupo Mandicuera.

Já no terceiro capítulo, dialogo com autores da literatura de forma a desencadear a relação conceitual que serviu de base teórica para esta pesquisa. As observações de campo encontraram apoio em autores de disciplinas diversas, formando uma base transdisciplinar de sustentação dos argumentos apresentados. Proponho minha área de observação e análise de dados em uma teia disciplinar interligando Áreas tão diversas quanto as dos Estudos Culturais, da Cultura Material, da Sociologia, do Design e da Música entre outros.

A partir das definições conceituais, evidencio no quarto capítulo, quais as minhas estratégias e ferramentas de pesquisa. Tendo como método principal a Etnografia, relato como coletei os dados de pesquisa e apresento as principais ferramentas metodológicas para a coleta e análise de dados.

No quinto capítulo, demonstro como a Rabeca é produzida apresentando a cadeia operatória de cada forma de construção. Posteriormente exponho as especificidades da maneira de fazer Rabecas dos dois interlocutores principais desta pesquisa. Ainda, por fim, reflito, a partir das narrativas destes interlocutores, sobre alguns materiais e ferramentas utilizados no processo de construção, seus desafios e soluções.

Tendo o trabalho dos artífices do litoral paranaense como referência, o sexto capítulo, expõe um acervo de Rabecas em diálogo em diferentes contextos. Proponho assim um diálogo espaço temporal entre artefatos e argumento em que, ao mapearmos as trajetórias de instrumentos musicais, podemos descobrir novos caminhos e significados.

Por meio do protagonismo de um objeto musical, mostro que memórias, significados e simbolismos são acionados.

No sétimo capítulo, proponho uma narrativa visual do circuito de produção, circulação e uso de Rabecas naquele Universo de Pesquisa. Apresento a coleção de imagens divididas em dois blocos temáticos. Uma cartografia local, que explicita os locais e caminhos deste circuito e a Cartografia de Produção, Circulação e Uso de Rabecas, que evidencia os modos de fazer e performatizar do Fandango e da Rabeca.

Por fim, apresento minhas considerações finais expondo os resultados dos questionamentos levantados na introdução desta tese. Espero, assim, contribuir para que futuros pesquisadores possam compreender melhor a relação de sujeitos e artefatos musicais em circuitos de produção, circulação e uso em contextos populares.

1 OS LIMITES DESTA TESE

1.1 CONTRIBUIÇÃO E DELIMITAÇÃO

Espero que esta tese possa auxiliar aqueles que buscam entender a produção da Cultura Material e, mais especificamente, a construção de instrumentos musicais em contextos populares. Acredito que o conhecimento adquirido a partir desta pesquisa possa contribuir para a divulgação da Rabeca brasileira, já que outros artífices e/ou pesquisadores podem utilizar o conhecimento gerado em seus próprios projetos. Também confio que este texto possibilite a abertura do diálogo entre as diferentes atividades de construção de instrumentos musicais. Refiro-me tanto àquelas em contextos populares, muitas vezes relegadas a uma atividade de menor visibilidade, quanto as que produzem instrumentos ligados a uma cultura hegemônica.

Como exemplo direto e mais próximo da minha realidade de trabalho e pesquisa, cito o Curso de Tecnologia em Luteria da Universidade Federal do Paraná. Este curso, pioneiro e ainda único no Brasil no ensino da construção de instrumentos musicais dentro de um ambiente acadêmico de nível superior, tende, por uma série de escolhas, ao ensino de técnicas europeias, já que este é o modelo predominante de ensino até agora.

Neste curso os alunos de graduação aprendem a construir instrumentos musicais de cordas feitos em madeira a partir de noções básicas de entalhe e gradativamente vão se especializando em uma de três áreas definidas. São elas:

1. Cordófonos dedilhados: São instrumentos feitos em madeira, com caixa acústica e cordas esticadas como principal elemento gerador sonoro. Os alunos geralmente desenvolvem seus trabalhos construindo violões acústicos de cordas em nylon ou aço, instrumentos "de época" como guitarras barrocas e românticas e/ou instrumentos regionais, como as violas brasileiras.
2. Cordófonos eletrificados: Neste direcionamento possibilitam aos alunos entender e construir instrumentos musicais em madeira que utilizam circuitos elétricos com captadores magnéticos. Estes captadores identificam as vibrações de cordas metálicas em um campo magnético, decodificando e amplificando as frequências em som. Esta atividade resulta normalmente em guitarras e baixos elétricos.

3. Cordófonos a arco - Os alunos que optam por esta linha, constroem normalmente instrumentos ligados à Luteria europeia, como violinos e violas da gamba.

Apesar da linha de cordófonos a arco ser a mais diretamente beneficiada por esta pesquisa, acredito que os elementos apresentados aqui, se não diretamente aplicáveis a uma ou outra técnica específica, podem ao menos evidenciar similaridades em processos de construção, e assim, auxiliar no desenvolvimento da atividade da Luteria de maneira geral.

Uma de minhas motivações para esta pesquisa surgiu a partir dos estudos resultantes da disciplina CIM003 – Cultura Regional Musical e Identidade Nacional na América Latina, em minha atuação docente junto com alunos do Curso de Tecnologia em Luteria. Nela temos a oportunidade de entrar em contato e discutir processos, usos e contextos de instrumentos musicais regionais brasileiros e paranaenses.

Acredito que a partir deste texto, os alunos poderão encontrar uma forma de compreender melhor suas visões a respeito da Cultura Regional, não só no contexto paranaense, mas também, a partir e para suas realidades individuais, sobretudo uma vez que o Curso de Tecnologia em Luteria, por ser o único do tipo no Brasil, tem a característica de contar em seu corpo discente com alunos de diversas regiões do nosso país.

Esta pesquisa poderá igualmente auxiliar futuros *luthiers* que se interessam por instrumentos musicais em contextos populares, nos seus processos de produção, formação e aprendizagem. Sejam eles em contextos hegemônicos ou subalternos, os artífices devem lidar com obstáculos semelhantes. A essência da produção manual é a mesma, os desafios da produção também. Assim o diálogo torna-se possível (e necessário).

Pela característica transdisciplinar desta pesquisa, também espero que esta tese transborde os limites da área do Design e da Luteria e que possa dialogar com outras áreas do conhecimento. Situo o conceito de transdisciplinaridade a partir de Basarab Nicolescu (2000), para quem é preciso entender as diferenças entre objetos de estudos a partir de âmbitos disciplinares, suas relações e atravessamentos. Para o autor:

A pluridisciplinaridade diz respeito ao estudo de um objeto de uma mesma e única disciplina por várias disciplinas ao mesmo tempo...

A interdisciplinaridade diz respeito à transferência de métodos de uma disciplina para outra...

A transdisciplinaridade, como o prefixo “trans” indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente,

para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento (NICOLESCU, 2000, p. 10-11).

Não consigo, ao menos por enquanto, enquadrar o objeto de estudo desta tese dentro de apenas uma disciplina específica. Desta forma, concordo com a definição de Nicolescu e entendo esta pesquisa como contendo estes atravessamentos disciplinares constantes e dinâmicos. Também entendo que o campo de aplicação do âmbito de conhecimento utilizado nesta tese é irrestrito, ou seja, não condicional a uma ou outra disciplina. Entendo a transdisciplinaridade como a linha condutora da compreensão e contextualização dos elementos aqui estudados.

Nesta tese são abordadas questões relativas ao sistema de produção das Rabecas, como o projeto, seu planejamento e execução, a relação entre artífices e artefatos e como ambos se constituem nessa ação de criação, transformação e uso de materiais e ferramentas. No entanto, por se tratar de um fenômeno cultural complexo, faz-se necessária uma delimitação da área de investigação desta pesquisa.

Primeiramente, o recorte desta pesquisa se deu em âmbito geográfico e temporal. São analisados dados oriundos da pesquisa de campo em circuitos de produção, circulação e uso de Rabecas no litoral paranaense, mais especificamente na Ilha dos Valadares, em Paranaguá. Delimito a coleta de dados a partir do período compreendido entre os anos de 2013 e 2016, na Comunidade Mandicuera. De tal forma, são interlocutores desta pesquisa os sujeitos que atuam na Ilha dos Valadares, especificamente aqueles que moram e/ou transitam e atuam na Comunidade Mandicuera. Dados eventuais encontrados em outras fontes e que fogem deste escopo espaço-temporal são utilizados como forma de suporte à argumentação, permitindo a ampliação da validação do estudo. Refiro-me a anotações em diários de campo, fotografias e gravações realizadas previamente a este projeto, em visitas exploratórias desde o ano de 2011 na comunidade Mandicuera, por motivo de aulas de campo relacionadas à disciplina de Cultura Musical Regional e ministradas por mim no Curso de Tecnologia em Luteria da UFPR.

Esta tese não abordará profundamente questões relativas à *performance* musical da Rabeca; este é um campo que pode ser mais detalhadamente estudado pela área da Música. Cito aqui, como exemplo, questões relacionadas ao detalhamento da *performance* musical, ao sistema de ensino-aprendizagem da *performance* da Rabeca⁶, ou uso da Rabeca

⁶ Sobre o sistema de ensino aprendizagem das Rabecas sugere-se a leitura de Daniela GRAMANI (2009) assim como o trabalho de Martins e Lima (2010).

em outros contextos musicais⁷. Também não abordo detalhadamente questões sobre a técnica e a biomecânica na *performance* da Rabeca. Este é um assunto interessante que contrastado à *performance* do violino poderia evidenciar a relação de elementos, significados e usos nestas duas áreas performáticas. Porém, tal pesquisa exigiria outra abordagem metodológica e estaria ligada a outra área de pesquisa fora da abrangência do Design.

Também não serão abordados diretamente elementos específicos da produção musical destes mestres-artífices, como as transcrições de composições e análises formais de obras musicais, ramo que deixamos para a área especializada da etnomusicologia⁸.

Porém, saliento que alguns destes elementos aparecem em certo grau em minha tese. Por exemplo, a *performance* musical e dramática do Fandango é entendida aqui como um momento importante de criação material e em si constitui um sistema de produção, circulação e uso. Apresento igualmente pequenos fragmentos de transcrições melódicas como forma de representar narrativas não verbais que marcam/atravessam identidades de sujeitos. Analiso de certa forma a bio-mecânica do toque da Rabeca para sustentar gestos que evidenciam ainda narrativas não verbais e importantes momentos de troca de significado em campo.

As Rabecas alteradas por meio de eletrificação tampouco são o foco desta investigação, mas sim aquelas Rabecas que passam por um processo de modificação e melhoria de fatores acústicos, produtivos e do uso consciente de materiais.

Finalmente, é preciso deixar claro que as questões qualitativas de “melhoria” do artefato e/ou processo (sonora, de materiais, cordas entre outros) são definições que partem dos interlocutores. É a partir deles e para eles que estas questões são relativizadas.

⁷ Para isso ver a tese de doutorado de Fiammenghi (2008).

⁸ Alguns autores especializados em etnomusicologia, como Turino (1999) servirão de base teórica para uma análise superficial de elementos musicais, que possibilitarão argumentar algumas decisões tomadas pelos artífices no processo de construção da Rabeca brasileira.

1.2 O UNIVERSO DE PESQUISA E A REDE DE INTERLOCUTORES

Pesquisas bibliográficas anteriores evidenciam a Ilha dos Valadares como um polo mantenedor da cultura popular regional paranaense, sobretudo no âmbito da produção e performance do Fandango e da Folia do Divino Espírito Santo. A Ilha também desponta como um dos locais onde a prática da construção de instrumentos musicais, ligados a estas manifestações culturais ainda está ativa (MARCHI, SAENGER e CORRÊA, 2002; AGUIAR e PERRINI, 2005; ROMANELLI, 2005; NOVAK, 2005; MARTINS, 2006 e TORRES, 2009). A partir de observações preliminares realizadas em visitas exploratórias a partir do ano de 2011, por meio da disciplina CIM003 – Cultura Regional Musical e Identidade Nacional na América Latina, do Curso de Tecnologia em Luteria da UFPR, percebi que na Mandicuera há um movimento intenso de construção de instrumentos musicais diversos, incluindo a prática e o ensino de construção de Rabecas. Nesse sentido, foi possível registrar que, dentre os quatro principais grupos de Fandango atuantes tanto na Ilha dos Valadares quanto em Paranaguá⁹, o grupo da Mandicuera é o único que ainda constrói seus próprios instrumentos musicais.

Como estou propondo um mapeamento do circuito de produção, circulação e uso de um artefato musical, preciso localizar a relação situada entre sujeitos e artefatos em um determinado tempo e espaço. Como citado anteriormente, defino o recorte temporal principal a partir destas visitas exploratórias, porém, outros tempos também são vividos. Nesta tese, são abordados elementos da biografia de cada construtor, como sua trajetória de vida e aprendizado, que fogem do escopo temporal definido. Entretanto, saliento que os dados levantados serão fruto de observações, práticas e narrativas e memórias destes sujeitos dentro do período delimitado.

⁹ Os quatro principais grupos de Fandango da região são: Grupo Pés de Ouro (Mestre Nemésio), Grupo Mestre Romão, Grupo Mestre Brasília e o próprio Grupo Mandicuera.

1.2.1 LOGO ALI DEPOIS DA PONTE, UMA ILHA.

A Ilha dos Valadares é um distrito da cidade de Paranaguá, no estado do Paraná – Brasil, situada à margem leste do Rio Itiberê. A Ilha sempre foi conhecida pela forte ligação com a pesca, com a agricultura de subsistência e com o estilo de vida caiçara (ADAMS, 1999); contudo, tem se transformado cada vez mais em um centro urbano caracterizado pelo crescimento constante de sua população.

No Censo realizado pelo IBGE no ano de 2000, a Ilha dos Valadares contava uma população de 11.466 habitantes, distribuídos em uma extensão de aproximadamente 3 km de comprimento por 600 m de largura. Estimativas atuais da Prefeitura Municipal de Paranaguá sugerem que atualmente haja cerca de 20 mil pessoas vivendo na região, quase dobrando, portanto, o número de habitantes na última década¹⁰.

Tais números refletem uma realidade histórica de crescimento. Entre os Censos de 1980 e 1991, por exemplo, o número de domicílios dobrou de 834 para 1703 e a população passou de 4306 para 7619 habitantes, ou seja, teve um aumento de 77%. Se contarmos os números do período entre 1980 e as estimativas atuais, a população passou dos seus 4306 habitantes para mais de 20.000 habitantes, o que demonstra que a taxa de crescimento da ilha está aumentando gradativamente, revelando-se uma das áreas mais dinâmicas do perímetro urbano de Paranaguá (MARTINS, 2006).

Essa mudança social se reflete nas práticas cotidianas dos habitantes da Ilha, evidenciadas, entre outros, nas práticas culturais, como é o caso do Fandango, que envolve música e dança e que foi sendo ressignificado ao se adaptar às novas realidades da região. Até algumas décadas, era habitual aos moradores da região unirem-se para realizar algum trabalho colaborativo, como uma colheita, uma grande pesca ou a construção de uma casa ou parte dela. Geralmente a participação na atividade era “paga” com um jantar de barreado juntamente com um baile de Fandango (PINTO, 1992). Com a urbanização da Ilha, aqueles mutirões ficaram cada vez mais raros, e o motivo para se realizar o Fandango acabou se perdendo gradativamente. Como forma de resistência às mudanças, atualmente os habitantes locais lutam para manter tal prática viva, recriando e ressignificando o Fandango em bailes urbanos habituais em associações ou clubes, tanto na Ilha dos Valadares quanto em Paranaguá, alguns deles com datas fixas.

¹⁰ fonte: <http://www.paranagua.pr.gov.br/>; acesso em 10/04/2014.

Conforme vemos no mapa a seguir, a Comunidade Mandicuera, lugar de pesquisa, fica situada em uma região rural, no interior da Ilha dos Valadares, distrito da cidade de Paranaguá, no estado do Paraná, Brasil.



Figura 2 - Localização geográfica de Paranaguá - PR.

A Figura 2 mostra a localização de Paranaguá a partir da relação País, Estado e Região em um plano linear no sentido horário a partir do alto à esquerda. Já na Figura 3 (abaixo), há um deslocamento para a visão aérea da Ilha dos Valadares a partir do Município de Paranaguá. Em destaque o local aproximado da Comunidade Mandicuera, na margem do "mar de lá".



Figura 3- Mandicuera - Ilha do Valadares em Paranaguá. Fonte: Prefeitura Municipal de Paranaguá

Trato aqui a Mandicuera como uma comunidade tradicional litorânea, identificando-a como equivalente à categoria de propriedades rurais não pela prática de atividades econômicas ligadas ao cultivo da agricultura de subsistência, mas por apresentar características e valores que permitem tal identificação. De qualquer maneira, o uso da categoria “rural” para estes grupos auxilia a pensar na migração como prática, o que abre espaço para inúmeras reflexões e questionamentos sobre a continuidade do grupo, as ideias de tradição, a transmissão do conhecimento e de práticas.

Este lugar foi identificado, pois está localizado em um dos pontos de encontro de construtores e mantenedores de tradições populares ligados às práticas locais, como o Fandango, o Boi de Mamão e a Folia do Divino Espírito Santo (MARTINS, 2006) e cujas manifestações utilizam a Rabeca como um dos instrumentos musicais atuantes nos seus cancionários.

1.2.2 UMA CARTOGRAFIA LOCAL

Caminhando a partir do centro histórico de Paranaguá, chega-se à Comunidade Mandicuera em aproximadamente 60 minutos, em um trajeto em que é possível observar a diversidade cultural e histórica de Paranaguá. Ao redor da Igreja Nossa Senhora do Rosário, por exemplo, datada de 1578, evidencia-se a arquitetura colonial de diversos sobrados, vários deles tombados como patrimônio histórico e utilizados atualmente como sede de órgãos públicos¹¹, como a Casa da Cultura, que abriga exposições de arte, e a Casa da Música, onde aulas de música são ministradas.

Descendo a rua em frente à igreja chega-se à ponte que liga o continente à Ilha dos Valadares. Ao lado esquerdo está o recém-inaugurado Aquário Marinho, à direita a Rodoviária Municipal e o estádio de futebol Fernando Charbub Farah, o “Gigante do Itiberê”, também conhecido como “Carangueijão”. Só é possível atravessá-la a pé. Veículos de duas rodas, como bicicletas ou motocicletas, devem ser empurrados por seus donos, com seus motores desligados. Automóveis são proibidos e só podem atravessar a ponte mediante licença das autoridades locais. Na travessia, as pessoas respeitam uma organização do tráfego similar ao das vias automotivas, ou seja, sempre caminhando à direita da ponte. Quem desrespeita esta “regra” e caminha pelo lado esquerdo logo é repreendido por algum pedestre e chamada a sua atenção deve dirigir-se ao lado certo da ponte.

Chegando à Ilha, encontra-se uma pracinha – a Praça Cyro Abalém – e a Paróquia Nossa Senhora dos navegantes à direita. No centro da praça, há um monumento de autoria de Elvo Benito Damo¹², com a escultura de três figuras que simbolizam a Ilha dos Valadares e a cultura caiçara: o Índio, o Pescador e o Violeiro.

A maior área de concentração do comércio da Ilha fica no entorno desta praça, mas como a maioria dos habitantes atravessa diariamente a ponte para trabalhar em Paranaguá, o local tem um caráter mais residencial e o comércio na região ainda mostra-se reduzido quando comparado à população residente.

¹¹ O Centro Histórico de Paranaguá foi tombado como patrimônio histórico estadual e nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no ano de 2009.

¹² Elvo Benito Damo é um artista plástico paranaense, formado pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná em pintura e licenciatura em desenho. O monumento foi inaugurado no ano de 1997. Na placa de inauguração do monumento é possível ler a seguinte inscrição: “Que Deus olhe Paranaguá como uma filha diletta, que na placidez dos seus encantos gerou antepassados tão ilustres que nos legaram a doce imagem que hoje tem a nossa cidade, hospitaleira, bonita, tranquila e feliz”. Os “antepassados” referidos no monumento estão representados pelas figuras do indígena, do pescador e do violeiro.

Durante a caminhada, o esvaziamento urbano começa gradativamente a ficar evidente, principalmente com o limitado uso de automóveis em Valadares e, assim, a grande quantidade de bicicletas utilizadas dá um caráter mais calmo e pacato ao distrito. À medida que nos aproximamos do "mar de lá" – margem sudeste da Ilha –, através de estreitas ruas e com seus *bloquetes* octogonais de concreto e calçadas irregulares misturadas à areia do litoral, aumenta a impressão de que a cidade “grande” vai ficando para trás. Gradualmente o comércio fica mais raro, com a exceção de alguns bares, mercadinhos e uma panificadora, até que a pavimentação da rua dá lugar a vias feitas de areia e terra batida no chamado “campo do sete”. O ambiente torna-se aparentemente rural, com casas de madeira simples, geralmente sem muros, plantações de diversos tipos visíveis nos quintais, animais domésticos soltos pelas ruas e pouquíssimo movimento de pessoas. É nessa atmosfera que se chega à Comunidade Mandicuera, onde vivem algumas famílias, dentre elas as dos artífices Aorélio Domingues e Poro de Jesus¹³.

A figura a seguir mostra uma visão via satélite e de direção oposta à da Figura 03. Nela estão os pontos de referência inicial (Igreja Nossa Senhora do Rosário) e final (Mandicuera) desta cartografia. A intenção é evidenciar este "esvaziamento urbano" percebido no trajeto percorrido. Já a figura 05 mostra um mapa desenhado em caneta esferográfica por Aorélio Domingues, com os principais pontos de referência até a Mandicuera.

¹³ Apresentarei a rede e os interlocutores em momentos específicos mais adiante.

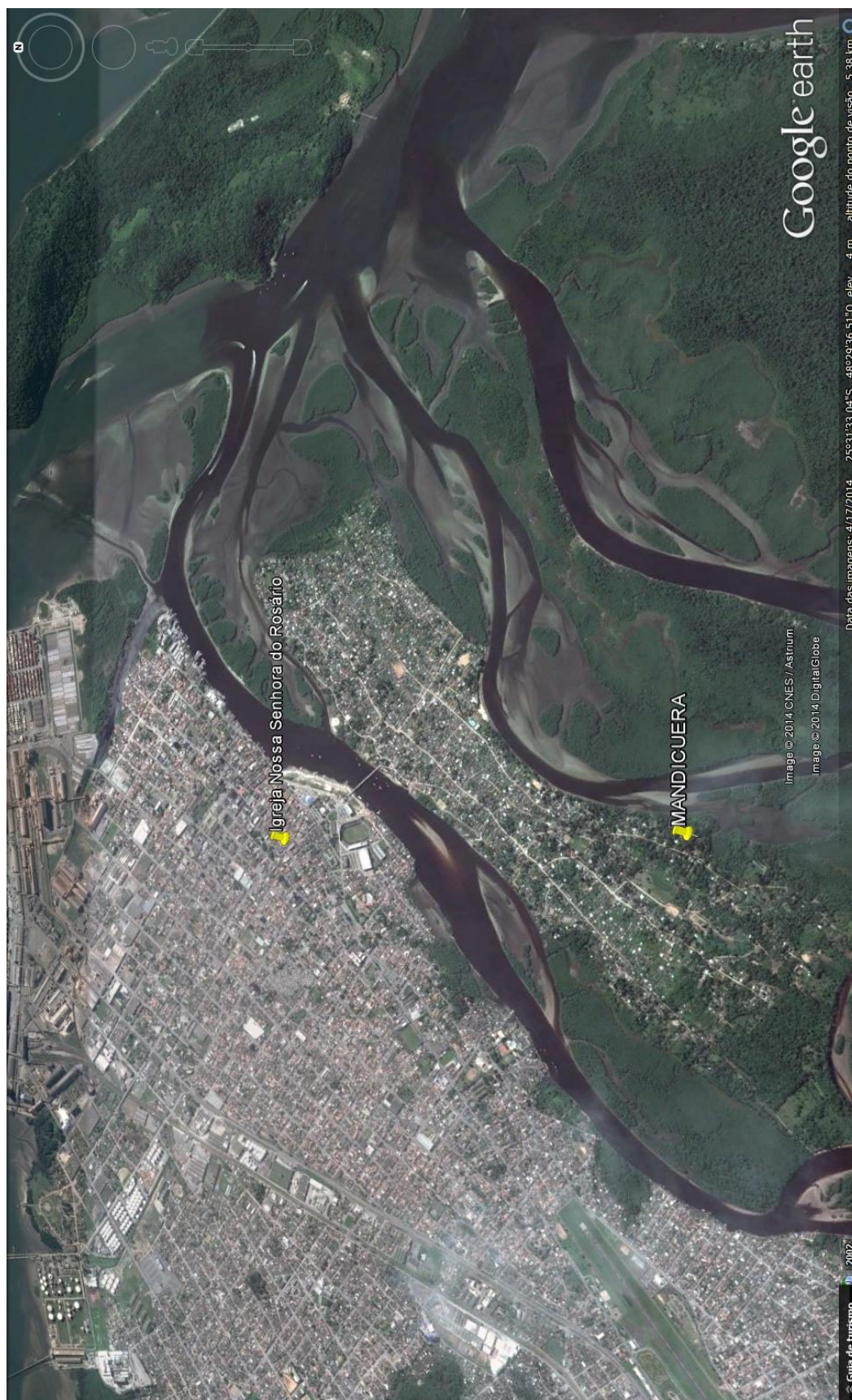


Figura 4 - Mapa via satélite da localização da Mandicuera - 25°32'27.10"S 48°30'27.00"W Fonte: Google Earth

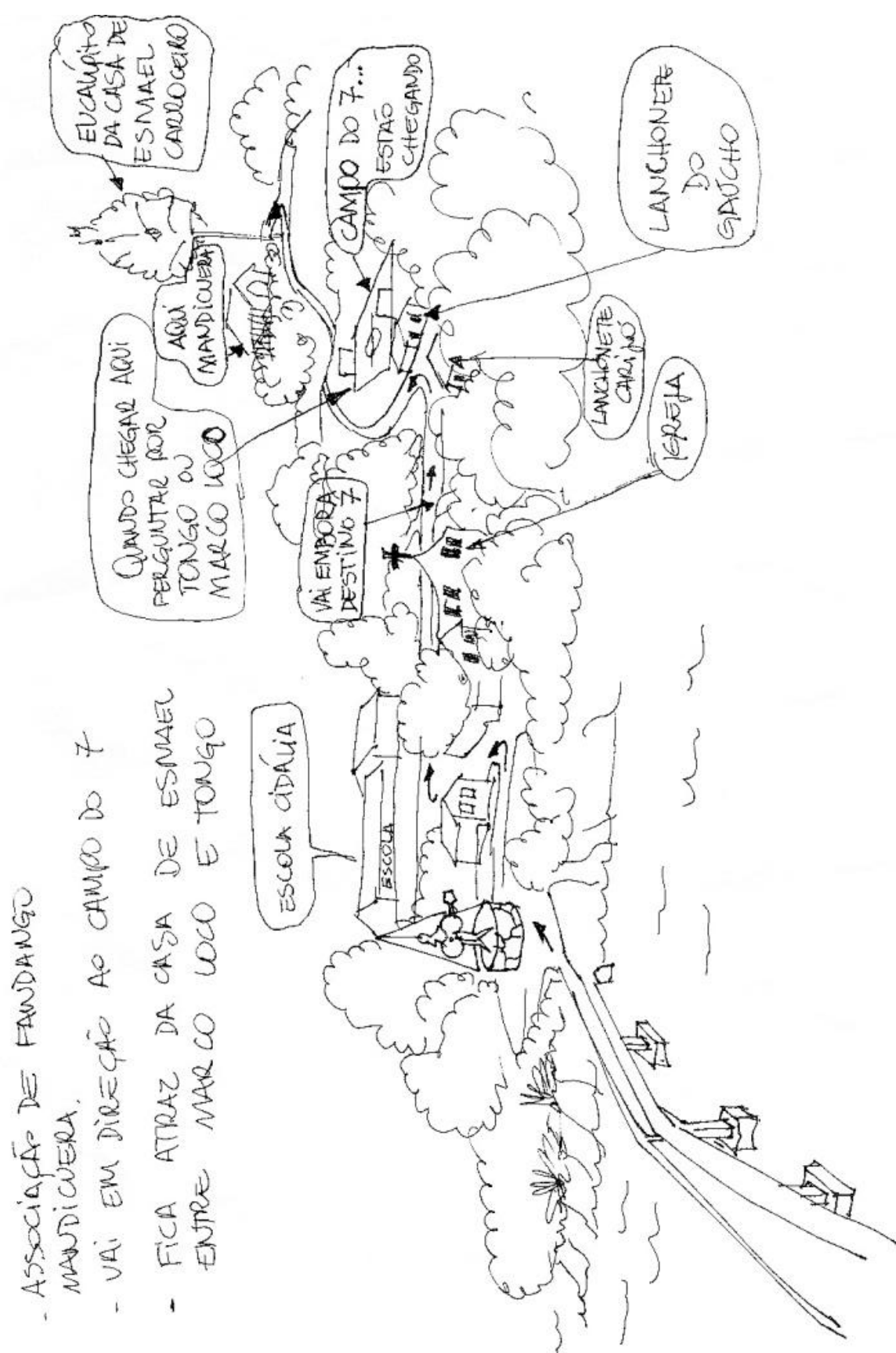


Figura 5 - Mapa de Valadares – Caminho até a Mandicuera – Autor: Aorélio Domingues

1.3 A REDE

Durante minhas visitas de campo, foi possível identificar uma rede de potenciais interlocutores para esta pesquisa. Pude fazer um mapeamento e seleção de sujeitos que atuam nos circuitos culturais em que a Rabeca está inserida na região. Para isto, entretanto, precisei antes formar uma rede social mais ampla, que caracterizei a partir de Barnes (2009) como uma Rede Total, em que estão presentes sujeitos atuantes na produção cultural da Ilha dos Valadares e Paranaguá, pesquisadores de instituições de ensino e agentes do poder público. Entendo uma rede como um sistema complexo de interação social, entre sujeitos, artefatos e instituições com interesses comuns (por vezes divergentes). Compreendo, também, que uma rede passa por um processo constante de atualização, em que atores entram e saem de cena devido a diversas motivações. A rede, portanto, não é linear e nem fixa. Suas fronteiras estão sempre sendo modificadas e as articulações permanentemente revisadas. Barnes reflete sobre a transitoriedade da rede e seu caráter abstrato:

Quer a rede possa ou não ser associada de maneira útil à "estrutura social", não podemos encontrá-la nem aqui nem ali. Independentemente de qualquer coisa, a rede é uma abstração de primeiro grau da realidade, e contém a maior parte possível da informação sobre a totalidade da vida social da comunidade à qual corresponde. Chamo-a de rede social total (BARNES, 2009)

Essa fluidez nas relações sociais da rede proporciona, no entanto, uma maior indefinição de seus limites, permitindo o estabelecimento de múltiplas camadas e será formação de vários grupos. Por essa característica, o conceito de rede em Barnes se mostrou mais adequado na construção e análise da rede de interlocutores que constituiu a minha pesquisa de campo. Parto, assim, do conceito de Rede Total e Rede Parcial para definir meus interlocutores principais propondo, porém, uma abordagem ligeiramente distinta daquela definida por Barnes.

No que diz respeito ao conceito de Rede Total, estou de acordo com Barnes e entendo que a complexidade e fluidez das relações que observei me compõem a entender a rede desta forma. Apesar do caráter dinâmico das relações que observei, da entrada e saída de atores e da indefinição de uma delimitação precisa de suas fronteiras, considero a rede social da produção cultural do Fandango em Paranaguá como sendo uma rede permanente. Por tal observação, este fenômeno a diferenciaria, segundo Barnes, dos grupos sociais pelo caráter constante apresentado. Para o autor, Grupos têm como característica formações

temporárias, em contraposição às redes, que seriam permanentes; fluidas, atualizáveis, não delimitáveis, porém permanentes.

Outro aspecto apresentado por Barnes, e que se mostrou útil para a composição e análise da rede, se refere à delimitação da rede parcial a partir de um “Alfa”. Ao propor que qualquer indivíduo possa ser considerado um ponto de partida para a análise de uma rede (portanto, um Alfa), Barnes rompe com o conceito de Ego em uma rede social. A partir de Barnes, entendo que as redes egocêntricas apresentariam uma estrutura hierárquica definida e bastante engessada, enquanto analisar a rede por meio de Alfas permite supor que outras hierarquias atravessam a rede. Redefinir associações a partir de sujeitos aparentemente periféricos em uma rede total é permitir um novo olhar nas relações desencadeadas por um ou outro contexto.

1.3.1 INSTRUMENTOS COMO ALFA: POR UM PROTAGONISMO DOS ARTEFATOS MUSICAIS

Invoco dois autores para me apoiarem em uma decisão de pesquisa: a de considerar um artefato (ao invés de um indivíduo) a condição de Alfa em uma rede social parcial. Os etnomusicólogos Kevin Dawe e Eliot Bates argumentam em favor de um “protagonismo” de artefatos musicais nas relações sociais. Estes autores, a partir dos Estudos Culturais, admitem que instrumentos musicais não somente medeiam relações entre sujeitos, mas de fato tornam-se atores ativos neste processo.

Dawe (2011) argumenta que houve um recente esforço do campo da Organologia em combinar centenas de anos de trabalhos científicos por meio de novas perspectivas proporcionadas pelos estudos culturais da música. No entanto, as dificuldades envolvendo este processo surgem, em grande parte, do esforço da Organologia em desenhar esquemas capazes de incorporar variados instrumentos musicais de todo o mundo. Estas análises estariam preocupando-se particularmente na sistematização e classificação dos instrumentos musicais, o que acarretaria em uma generalização e uma visão unilateral destes artefatos e seus sentidos. Isto porque, segundo o autor, instrumentos musicais têm significados distintos nas culturas de que provém e daqueles a que são atribuídos nos museus. Para ele, estes objetos sonoros têm significados culturais específicos. O autor ainda pondera se seria possível um instrumento musical ter uma ressonância cultural, quem dirá o mesmo significado, para aqueles que não tenham a mesma experiência e nem

“detalhes de informação acerca da religião, crenças, práticas ritualísticas, estruturas sociais e práticas musicais de um povo” (DAWE 2011).

“Objetos não são o que eles foram feitos a ser, mas o que se tornaram” (Thomas 1991 *apud* DAWE 2011). Seres humanos, projetam, constroem e consomem objetos e assim atribuem significado, segundo nossas próprias experiências pessoais e/ou coletivas. Dawe afirma que nós colonizamos os objetos e os transformamos à nossa imagem. Com isso, o autor aponta para uma intrínseca teia de elementos igualmente importantes e salienta para o fato de que todo e qualquer estudo – e julgamento – deve ser tratado dentro de um contexto específico, seja cultural, social ou histórico.

O grande desafio de se estudar a cultura dos instrumentos musicais, assim, é entender como as pessoas e seus artefatos são “representados, mal-representados ou ainda não representados”. Para tanto, deve-se explorar vários campos de estudos complementares e igualmente representativos. Dawe afirma que no entendimento desta equação, o campo de estudo da “etnomusicologia, antropologia, *cultural studies* [e acrescento a eles o Design e a Luteria] são tão importantes quanto o estudo da física, acústica, ciências da madeira e a sistemática biológica” (performance musical, por exemplo), afinal, instrumentos musicais são projetados, escavados, construídos e decorados a partir de experiências pessoais e sociais, coletivas ou individuais, tão ricas e variadas quanto os materiais (naturais e sintéticos) de que são constituídos.

Bates (2012) vai além e entende que os instrumentos musicais podem ocupar posições centrais nas redes sociais humanas, tornando-se eles próprios atores que medeiam relações humanas e, assim como Dawe, concorda que os artefatos musicais não são meros acessórios. Para ele, sempre possuem algum grau de agenciamento, por vezes tornando-se protagonistas nas interações sociais. O autor utiliza a expressão *Golem - like authonomy* para descrever este protagonismo e argumenta que em algumas situações os instrumentos musicais parecem tomar o controle da relação social criando, por exemplo, desejo e afeto por meio do som. Dessa forma, os instrumentos tornam-se ativos, não apenas objetos carregados de significados, mas sim, eles próprios com autonomia para definir os caminhos de uma relação social. Nesse sentido, concordo com os autores e acredito que admitir este protagonismo pode abrir um novo caminho para o entendimento de como um artefato musical define uma rede social.

Como exemplo, Bates cita violões que supostamente teriam ensinado seus “mestres” a tocar. Também argumenta sobre a percepção de que Deuses vivem dentro ou

são canalizados por meio de alguns instrumentos musicais, citando o Saz da região da Anatólia, na Turquia. Esta relação também está presente na cultura popular brasileira, em especial na relação entre violeiros e violas caipiras (VILELA, 2004).

Lembro-me de uma passagem do livro de memórias do violinista ucraniano¹⁴ Nathan Milstein em que ele relata que, quando estudou com o violinista belga Eugène Ysaÿe em Bruxelas, teve a oportunidade de tocar com o violino (um *Guarnierius del Gesù*) de seu professor. Ele relata com admiração e certo espanto que quando tocou o violino ele ouviu não o seu próprio som, mas o de seu professor Ysaÿe, incorporado naquele violino (MILSTEIN e VOLKOV, 1990). Para ele, aquele instrumento era uma simbiose sonora, um híbrido de um *Guarnierius* e um Ysaÿe.

Notei em meu campo o protagonismo de artefatos musicais; algumas vezes sutil, em outras explicitamente. Devo dizer que no circuito cultural do Fandango que observei, a viola caíçara mais comumente desempenha um papel de protagonista, tanto musical quanto socialmente, e o próprio mestre violeiro tem um *status* diferenciado. Nos grupos que observei, cabe a ele [mestre violeiro] a condução musical de um baile, por exemplo. Contudo, também ocorreu o protagonismo da Rabeca em algumas oportunidades, principalmente quando observada em relação ao Mestre Zeca.

Um desses eventos que valem a pena ser destacados aconteceu em uma manhã, na Mandicuera, no dia seguinte a um Baile de Fandango no Mercado do Café. Acordei cedo e me preparava para voltar a Curitiba quando me encontrei com Zeca, que chegava cedo para tomar café e logo Aorélio, que se juntou a nós. Como eu estava de carro, e para economizar uma caminhada até Paranaguá, Aorélio me pediu uma carona até a cidade, pois queria ir até um caixa eletrônico que ficava na Rodoviária. Convidou Zeca para ir junto com ele e lhe fazer companhia na caminhada da volta. Zeca aceitou. O Mestre tinha consigo sua Rabeca, em uma capa de nylon, que ele levava a tiracolo. Aorélio sugeriu que o Mestre deixasse a Rabeca na Mandicuera para não carregar o peso desnecessariamente, mas o Mestre negou dizendo:

- Prefiro levar a Rabeca, caso alguém me veja... (frase interrompida)¹⁵

A fala do mestre imediatamente chamou a minha atenção e lembrei-me dos autores acima citados. Neste momento, Zeca se identificava intrinsecamente com o instrumento e era identificado através dele. Ali, sujeito e artefato se transformavam em

¹⁴ Na época, a região de Odessa, ainda fazia parte do império Russo.

¹⁵ Bergmann Filho, Diário de campo, 20140303.

algo novo, híbrido. Minha interpretação para a frase interrompida é a seguinte, “Prefiro levar a Rabeca comigo, pois as pessoas me reconhecem com a sua presença; com ela sou o mestre rabequeiro”. Como músico e violinista, imediatamente me identifiquei com aquela situação. A partir deste episódio, dentre outros, tomei a decisão de delimitar minha rede parcial de interlocutores a partir da Rabeca, que neste momento tornou-se o Alfa da rede parcial.

Perceber instrumentos musicais como protagonistas e admiti-los como parte ativa de uma rede social possibilita que um novo entendimento possa ser revelado nas trajetórias mapeadas a partir de um artefato musical. Na minha rede, todas as observações partem da Rabeca como um alfa. Na pesquisa, a Rabeca tornou-se um objeto gerador; gerador de significados, de sentidos e de relações.

Por objeto gerador, me refiro ao conceito proposto por Francisco Régis Lopes Ramos (2004), que surge em diálogo com a definição de "palavra geradora" de Paulo Freire¹⁶. Partindo do pressuposto que as “palavras geradoras” são um meio de buscar a alfabetização de um determinado grupo a partir de um conjunto de palavras que tivessem um profundo significado para quem iria ser alfabetizado, o mesmo, concluiu Ramos, pode ocorrer com os objetos.

Ramos defende que as leituras do mundo podem ser feitas a partir de sua materialidade e da relação entre sujeitos e objetos, e como forma de motivar as reflexões sobre esta relação, deve-se primeiro determinar qual é o objeto gerador. Estes objetos são caracterizados por sua significação dentro de um grupo, e assumem papel central nesta relação:

O objetivo primeiro do trabalho com o objeto gerador é exatamente motivar reflexões sobre as tramas entre sujeito e objeto: perceber a vida dos objetos, entender e sentir que os objetos expressam traços culturais, que os objetos, são criadores e criaturas do ser humano. Ora, tal exercício deve partir do próprio cotidiano, pois assim se estabelece o diálogo, o conhecimento do novo na experiência vivida: conversa entre o que se sabe e o que se vai saber - leitura dos objetos como ato de procurar novas leituras (RAMOS, 2004, p. 32)

O objeto gerador deve ser escolhido e percebido dentro de um contexto específico, e entender seu significado para aquele grupo pode ser a chave para compreender como os sujeitos percebem e se relacionam com o mundo. A partir dele,

¹⁶ FREIRE, P. Educação Como Prática da Liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015. (1ª edição 1967) (FREIRE, 2015)

pode-se também construir a relação com outros objetos que constroem a experiência vivida. Para Ramos, o importante é partir do mundo vivido.

Se usamos vários objetos no cotidiano é porque, de alguma forma, os conhecemos. Mas ao pensar sobre tais objetos, a partir de certos exercícios, faremos novas leituras, nos relacionaremos de outro modo com esses mesmos objetos. Teremos, por conseguinte, outras "situacionalidades" do nosso ser no mundo, novas inserções na historicidade do tempo e do espaço (RAMOS, 2004, p. 34).

Assim, a linearidade de passado, presente e futuro não existe. As temporalidades são múltiplas e devem ser compreendidas e trabalhadas, já que em uma mesma atividade pode-se trabalhar com tempos distintos:

"a furadeira elétrica, que foi inventada há uns 40 anos, e o martelo, que é um invento com milhares e milhares de anos. No uso que fazemos dos objetos e no uso que o objeto faz de nós, nunca estamos no presente puro. Viver, com objetos de variadas épocas não é avanço nem recuo no tempo, não é progresso nem atraso. Ter tal questão como ponto a ser levado em consideração significa romper com a ideia de que vivemos num progresso que fala do passado como coisa ultrapassada, que coloca o que passou como evolução para o mundo atual " (RAMOS, 2004, p. 35-36).

Alinhando-se com este argumento de crítica ao progresso linear e contínuo e sua única temporalidade, Ramos cita alguns comentários sobre Raymond Williams, que defendia que nenhum artefato constituído de heterogeneidades pode ser estudado como uma entidade estática e já definida, mas que os artefatos são culturais, constituem contrastes e são compostos de tempos e experiências sociais diferenciadas:

Na multiplicidade dos tempos, interessa esmiuçar as várias dimensões sociais que caracterizam a criação e o uso dos objetos. Torna-se fundamental estudar como os seres humanos criam e usam objetos. Por outro lado, é igualmente necessário refletir sobre as formas pelas quais os objetos criam e usam os seres humanos (RAMOS, 2004, p. 36).

Da mesma forma, e trazendo para a minha própria história, entender meus objetos geradores pessoais, como o violino, me possibilitou propor diálogos com outros sujeitos e artefatos através de outros objetos geradores, como a Rabeca.

1.3.2 A REDE TOTAL E A REDE PARCIAL

A rede que analiso nesse trabalho começou a se materializar quando utilizei como referência inicial uma figura feita por Aorélio Domingues, usando a técnica de aquarela, para divulgar os grupos de Fandango da Ilha dos Valadares (Figura 06). Aorélio intitulou a ilustração como ‘Mapa Cultural da Ilha dos Valadares’. Na ilustração é possível reconhecer pontos de referência da Ilha e a localização de alguns dos Mestres atuantes na região.

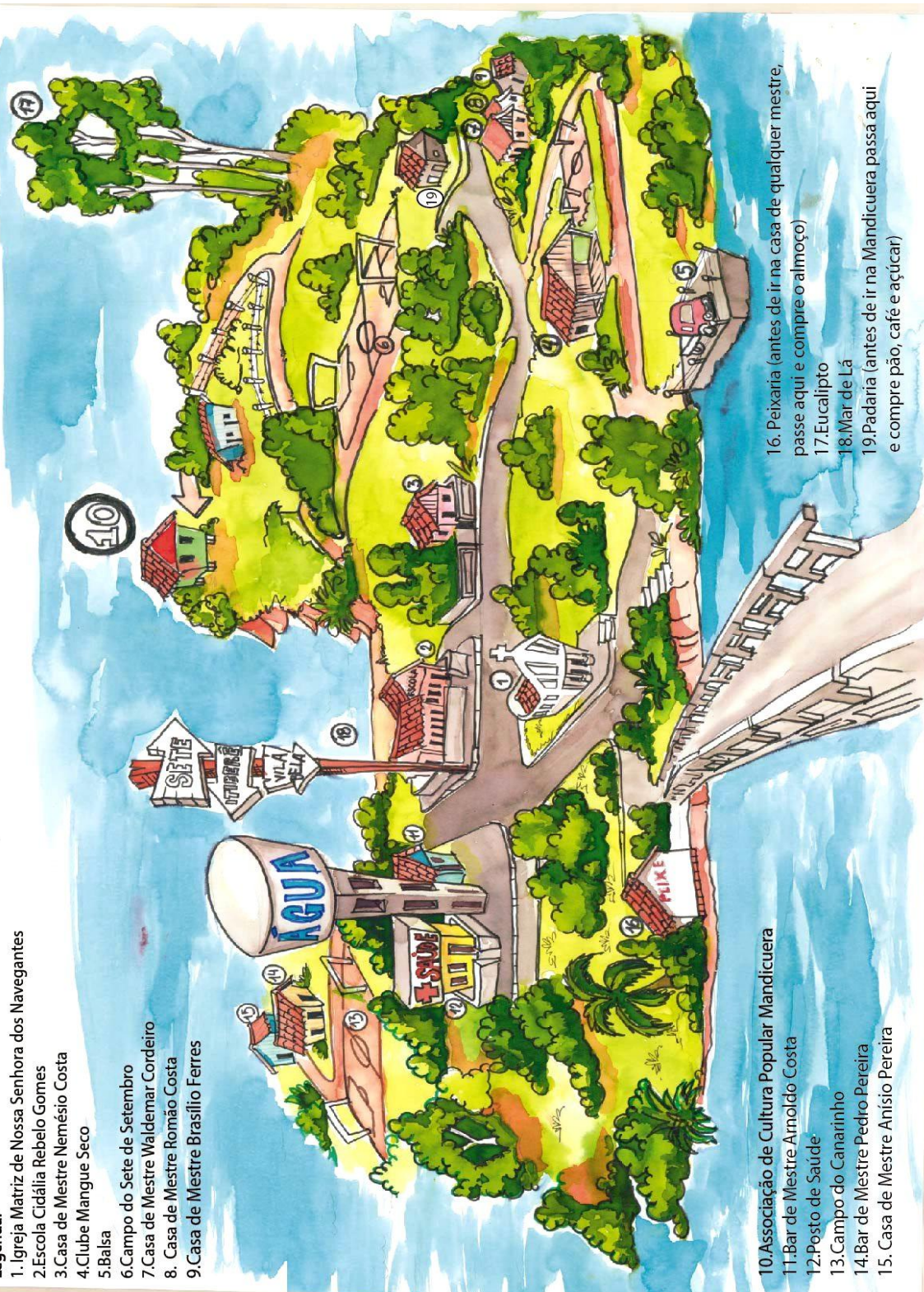
Ainda no ano de 2012, inicialmente por intermédio do professor e pesquisador Guilherme Romanelli, da UFPR, tive o primeiro contato com a Mandicuera e a produção da Rabeca desenvolvida na localidade. Ao longo de outras visitas pude estreitar relações com Aorélio Domingues, que se tornou peça chave na constituição da rede. Por meio dele, entrei em contato com Poro de Jesus, que trabalha e mora na Mandicuera; Mestre Zeca Martins, que constrói e atua como rabequeiro nos bailes do Grupo de Fandango Mandicuera e o aprendiz (este em 2013) André Bello.

Além de uma rede de contatos para uma pesquisa, a figura a seguir pode representar parte do circuito de produção e circulação de Rabecas e outros artefatos ligados à cultura do Fandango, com as casas dos Mestres do Fandango, como centros de produção (3, 7, 8, 9, 14 e 15); a Mandicuera (10), como polo produtor de instrumentos musicais; e o Clube Mangue Seco (4), como um dos locais da realização de Bailes de Fandango.

Mapa Cultural da Ilha dos Valadares

Legenda:

1. Igreja Matriz de Nossa Senhora dos Navegantes
2. Escola Cidália Rebelo Gomes
3. Casa de Mestre Nemésio Costa
4. Clube Mangue Seco
5. Balsa
6. Campo do Sete de Setembro
7. Casa de Mestre Waldemar Cordeiro
8. Casa de Mestre Romão Costa
9. Casa de Mestre Brasília Ferres



10. Associação de Cultura Popular Mandicuera

11. Bar de Mestre Arnaldo Costa
12. Posto de Saúde
13. Campo do Canarinho
14. Bar de Mestre Pedro Pereira
15. Casa de Mestre Anísio Pereira

16. Peixaria (antes de ir na casa de qualquer mestre, passe aqui e compre o almoço)
17. Eucalipto
18. Mar de Lá
19. Padaria (antes de ir na Mandicuera passa aqui e compre pão, café e açúcar)

Figura 6 - Mapa Cultural da Ilha dos Valadares Autor: Aorélio Domingues

A partir desta rede, e por ser violinista, tive a oportunidade de tocar como rabequista, ao lado de Aorélio e Zeca, em diversos eventos com o Grupo da Mandicuera e conhecer outros atores das práticas culturais do Fandango, como os mestres e integrantes dos Grupos Pés de Ouro e Ilha dos Valadares, ampliando a rede inicial. Desta nova composição, com o tempo e a convivência com os grupos, foi possível mapear algumas das relações entre sujeitos praticantes do Fandango com as instituições públicas de gestão (Prefeitura de Paranaguá) e acadêmicas (pesquisadores ligados à UFPR, Campus de Curitiba e ao Instituto Federal de Educação (IFE), Campus de Paranaguá), o que dá uma nova dimensão à rede. Também devo ressaltar a importância do projeto de extensão coordenado pelo professor Ary Giordani da UFPR intitulado “Projeto Cotinga – Cultura, Tecnologia e Etnodesenvolvimento¹⁷”. Neste projeto pude colaborar como orientador e consultor e assim ampliar ainda mais a minha rede de contatos.

Na tabela a seguir mostro um mapeamento geral dos sujeitos locais, mestres do Fandango, de instituições públicas e pesquisadores.

¹⁷ Segundo Giordani o projeto visa “ampliar o diálogo entre a universidade e agremiações comunitárias voltadas a atividades tradicionais, artísticas e culturais fomentando a troca de experiências e propondo ações voltadas para o etnodesenvolvimento, otimizando aspectos da produção artística e cultural das comunidades participantes, valorizando práticas tradicionais de produção, propondo alternativas participativas na fabricação de artefatos de usos múltiplos e na gestão de recursos naturais e financeiros. A proposta visa o incentivo a práticas associativistas, ao cooperativismo e a formação de agentes de etnodesenvolvimento, através de trocas de experiências entre as comunidades e as instituições envolvidas, valendo-se de diagnósticos participativos, assembleias, seminários, cursos de capacitação e eventos culturais, norteados pela gestão compartilhada e buscando na implementação participativa resultados efetivos a médio e longo prazo, promovendo impacto direto na economia, na segurança alimentar e na manutenção da identidade cultural destas populações (GIORDANI, 2016)

Tabela 1 - Rede Ampliada

NOME (APELIDO)	NOME COMPLETO	ATUAÇÃO MUSICAL NOS GRUPOS/CARGO NAS INSTITUIÇÕES	ATUAÇÃO COMO CONSTRUTOR	GRUPO EM QUE ATUA
Mestre Aorélio	Aorélio Domingues	Canto Viola Rabeca Tamancos	Viola Rabeca Adufo Tamancos	Mandicuera
Mestre Zeca	José Martins Filho	Canto Rabeca	Rabeca	Mandicuera Pés de Ouro
Mestre Nemézio	Nemézio Costa	canto Viola Rabeca	xxxxxxx	Pés de Ouro
Anoldo (Irmão de Nemésio)	Anoldo Costa	Canto Viola	xxxxxxx	Pés de Ouro
Mestre Brasília	Brasília	Canto Viola Tamancos	xxxxxxx	Grupo Ilha dos Valadares (Mestre Brasília)
Pôro	Eloir de Jesus	Adufo	Adufo Tamancos	Mandicuera
Mestre Leonildo	Leonildo Fidélis Pereira	Viola Rabeca Tamancos	Viola Rabeca	Família Pereira (Superagui)
Mestre Waldemar	Waldemar Cordeiro	Viola	xxxxxxx	Grupo Ilha dos Valadares (Mestre Brasília)
André	André Bello	Rabeca	Rabeca	Mandicuera
Jairo	xxxxxxx	Adufo Canto (Divino)	xxxxxxx	Mandicuera
Maria Angélica Lobo Leomil	Maria Angélica Lobo Leomil	Presidente da Fundação Municipal de Cultura de Paranaguá	xxxxxxx	Fundação Municipal de Cultura de Paranaguá
Márcia	Márcia Cristina Rosato	Diretora do MAE	xxxxxxx	Museu De Arqueologia E Etnologia Da UFPR
Ary	Ary Giordani	Professor e Pesquisador	xxxxxxx	SEPT - Projeto Cotinga

Celeste	Celeste Fernandez	Professora e Pesquisadora	xxxxxxx	SEPT - Projeto Cotinga
Josianne	Josianne dos Santos	xxxxxxx	Rabeca/viola?	Filha do saudoso Mestre Martinho de Morretes
Lia	Lia Marchi	Pesquisadora/ Diretora Artística na empresa olariacultural.com.br	xxxxxxx	Livro Tocadores - Documentários
Nilo Pereira	Nilo Pereira	Viola Rabeca	Viola Rabeca	Guaraqueçaba
Guilherme	Guilherme G.B. Romanelli	Rabeca Professor e Pesquisador	xxxxxxx	DTPEN - UFPR
Filipe	Filipe Souza	Aluno e Pesquisador	Viola	SEPT - Projeto Cotinga - Luteria
Mariana	Mariana Zanette	Atriz	xxxxxxx	Mandicuera
Patrícia	Patrícia Martins	Antropóloga, Professora e Pesquisadora	xxxxxxx	IFPR
Anísio Pereira	Anísio Pereira	Rabeca	Viola e Rabeca (parou de construir)	Mestre Brasília
Julio Pereira	Julio Pereira	Viola	Viola	
Gerônimo dos Santos	Gerônimo dos Santos	Viola	xxxxxxx	Pés de Ouro
Pedro Pereira	Pedro Pereira	Viola, Rabeca	xxxxxxx	

A partir da rede total, levei em consideração a centralidade da Rabeca para minha pesquisa e formei a rede parcial e fundamental para esta tese; sigo, assim, em concordância com Barnes, para quem a rede parcial é “qualquer extração de uma rede total, com base em algum critério que seja aplicável à rede total” (BARNES, 2009) e que me possibilita, portanto, a partir destes critérios, entender a rede total.

Nesta perspectiva, a rede de interlocutores pode ser definida a partir da Rabeca e tendo como interlocutores os sujeitos que vivem e/ou atuam na Comunidade Mandicuera na produção desse artefato. Para essa pesquisa, defini José Martins Filho (Zeca Martins) e Aorélio Domingues (Aorélio) como meus interlocutores principais, já que são importantes construtores de Rabecas que atuam naquele contexto cultural. Vale ressaltar que Anísio Pereira, rabequeiro em bailes de Fandango juntamente com o Grupo Ilha dos Valadares, não entrou neste recorte, pois, além de ele não atuar na Mandicuera – recorte geográfico deste trabalho –, não mais constrói Rabecas, dedicando-se, no momento desta pesquisa, à produção de miniaturas de canoas para venda em mercados de artesanato.

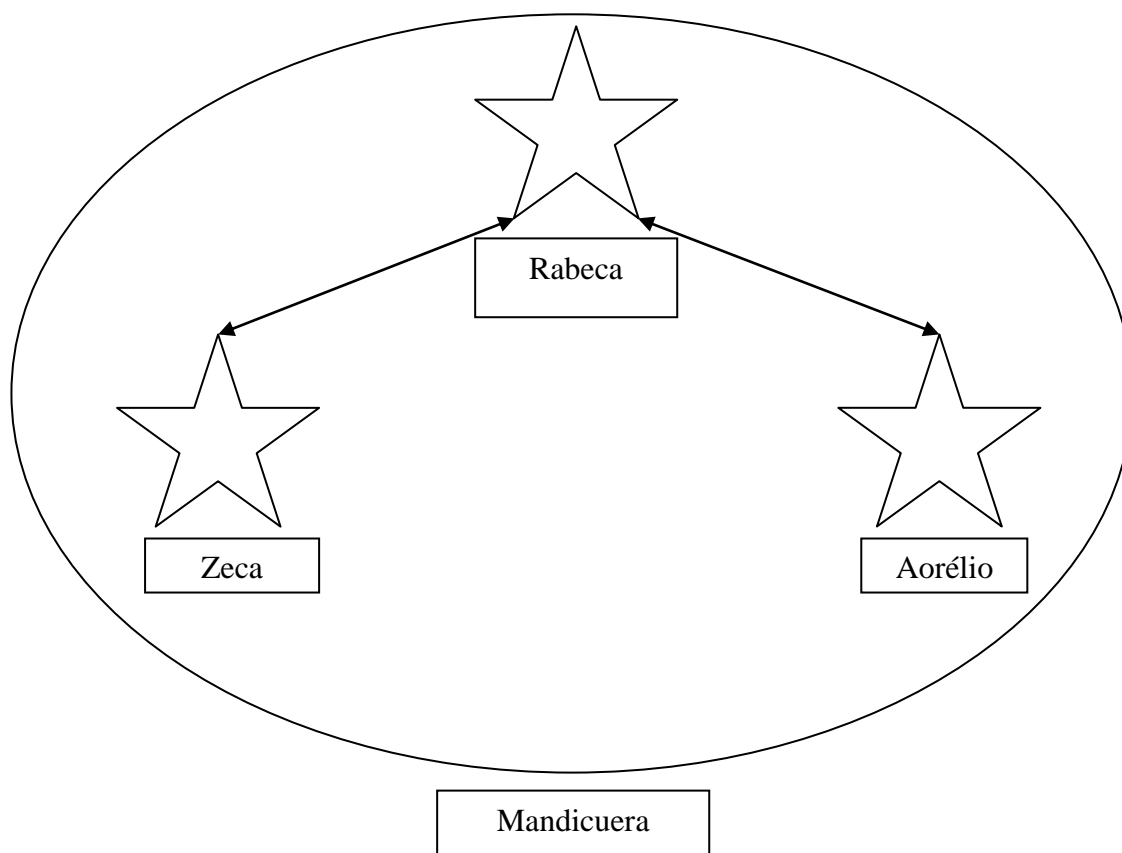


Figura 7 - Rede Parcial

Na figura 07, apresento graficamente a delimitação da rede parcial em forma de constelação, conforme sugerido por Barnes, e defino a Rabeca como a estrela Alfa. A partir dela, Aorélio e Zeca são situados, ligando-se com a Rabeca através de setas duplas de direcionamento, a partir/em direção a ela. Para os fins de delimitação desta pesquisa, a relação entre Zeca e Aorélio, que é intensa e complexa, é intermediada pela Rabeca e por ela restringida. Outros escopos mudariam totalmente esta definição.

1.4 APRESENTAÇÃO DOS INTERLOCUTORES

Por meio de visitas exploratórias, principalmente frutos de aulas de campo da disciplina CIM003 - Cultura Musical e Identidade Regional na América Latina, ministradas no curso de Tecnologia em Luteria da UFPR, foi possível estabelecer um contato preliminar e uma primeira rede de interlocutores, com a identificação de um dos sujeitos centrais para esta etapa de pesquisa: o construtor Aorélio Domingues, da Mandicuera. Ao redor de Aorélio, outros construtores atuam nas práticas locais, alguns como aprendizes, como era o caso de André e Luis, outros agindo em colaboração, não diretamente com a construção de Rabecas, como é o caso de Poro de Jesus. Já o Mestre Zeca Martins, que atua na comunidade mesmo sem viver ali, mostrou-se um sujeito importante devido à sua relação como construtor e tocador de Rabeca.

No decorrer desta pesquisa, os construtores aprendizes André e Luis se mudaram para outras cidades, a fim de procurar outras oportunidades de trabalho e melhores condições de vida. Em futuras pesquisas, pretendo ainda documentar seus depoimentos para melhor entender as condições de vida e trabalho locais e o por que de eles acreditarem que era necessário sair da região. Tal movimento fez com que André e Luis acabassem ficando de fora da delimitação principal desta pesquisa, pois, no período de realização da coleta de dados, não eram mais atuantes naquele circuito, restringindo a rede aos dois artífices principais. Aorélio e Zeca se mostraram naquele momento os únicos construtores de Rabecas atuantes não apenas na Mandicuera, mas no circuito de produção, circulação e uso em Paranaguá.

Outros atores do Fandango na Ilha, como Mestre Brasília e Mestre Nemézio, não constroem instrumentos musicais, porém seus depoimentos foram igualmente registrados em diários de campo e podem servir de auxílio para o entendimento e a significação das práticas culturais locais.

A figura a seguir mostra os Mestres Zeca Martins tocando Rabeca e Aorélio Domingues tocando viola. Nas práticas do Fandango observadas, quando presente, Mestre Zeca sempre assumia o papel de rabequeiro principal do grupo, enquanto Aorélio assumia o papel de Mestre Violeiro e cantor principal. Zeca por sua vez, sempre fazia o canto de apoio (segunda voz) enquanto tocava as melodias de contracanto na Rabeca.



Figura 8 - Os interlocutores Zeca Martins e Aorélio Domingues

1.4.1 AORÉLIO DOMINGUES

Aorélio Domingues é natural da Ilha dos Valadares, morador da comunidade e fundador da Associação de Cultura Popular Mandicuera, construtor de Rabecas, violas, tamancos e adufos¹⁸. Aprendeu a construir Rabecas com seu avô até os quatorze anos, quando o avô faleceu. A partir daí continuou sua trajetória de construtor sozinho. Após construir Rabecas escavadas passou a construí-las com o método "de aro". Estudou Artes Plásticas na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e trabalha também como cenógrafo. É autor de vários projetos culturais e tem se dedicado principalmente à divulgação da cultura popular. Suas Rabecas atuais remetem ao método de construção do violino, como apontados por Johnson e Courtnall (1999).

¹⁸ Adufo ou Adufe é um instrumento de percussão usado como acompanhamento rítmico no Fandango. Consiste em um aro de madeira com uma pele esticada. É similar ao pandeiro. Apesar de sua origem portuguesa, o Adufo brasileiro difere do europeu em seu formato. O brasileiro tem corpo arredondado enquanto o português, quadrado.

1.4.2 JOSÉ MARTINS FILHO

Mestre Zeca, como é conhecido, constrói violas caixas e Rabecas. Segundo seu relato, aprendeu o ofício sozinho, apesar de seu pai ter sido um violeiro. É natural da Ilha de Guaraqueçaba, Paraná, porém está radicado na Ilha dos Valadares. Trabalha com serviços gerais, atuando como pedreiro e carpinteiro como forma de complementar a sua renda. Não chegou a estudar formalmente em escolas. Constrói Rabecas pela maneira escavada, ou de cocho. Seu método de construção remete às técnicas de Luteria amplamente utilizadas no período medieval europeu (RAULT, 1999).

1.4.3 RABECA

A Rabeca, ou, as Rabecas Brasileiras¹⁹ existem em nosso vasto país em diferentes regiões (CROOK, 2009). Apesar de estes instrumentos serem construídos de maneiras diferentes e, sobretudo com materiais distintos, apresentam a semelhança de revelarem um conhecimento prático de seus mestres construtores, marcados pela invenção e pela rápida adaptação de um modelo aparentemente inspirado e apropriado a partir de elementos e/ou intencionalidades diversas.

1.5 RABISCOS DA RABECA

Analisando alguns modelos de Rabecas em exemplares e coleções diversas, como as do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná (MAE-UFPR), ou registradas no livro de fotografia de Carlos “Macaxeira” Aguiar (AGUIAR e PERRINI, 2005), percebe-se exemplos de processos de construção marcados pela isenção de técnicas da Luteria europeia²⁰. Por vezes há uma mistura de técnicas e adaptações oriundas de diferentes instrumentos aliadas a soluções caracterizadas pela inventividade de seus construtores.

¹⁹ Usa-se aqui o termo generalista de Rabecas Brasileiras, como proposto por Luiz Henrique Fiammenghi, (2008) àqueles cordófonos a arco produzidos por construtores em diversas regiões de nosso país, a fim de simbolizar sua cultura regional local, utilizando a matéria prima disponível em seus arredores.

²⁰ Uso o termo ‘isenção’ para evidenciar que estes construtores têm a prerrogativa que os livra da obrigatoriedade de seguir uma norma estabelecida por uma linha da luteria tradicional europeia. Não é simplesmente desconhecer a técnica, mas a liberdade de se utilizar ou não desta técnica para construir seus artefatos.

Na Figura 09, temos uma Rabeca em fase de construção. Ela é fruto do trabalho do construtor Martinho dos Santos e, aqui, foi fotografada por Carlos "Macaxeira" Aguiar (AGUIAR e PERRINI, 2005, p. 81). Esta imagem revela o trabalho de "moldar" as laterais inteiriças a um molde interno. Pode-se notar a utilização de pregos na tentativa de dar forma aos "bicos" na cintura da Rabeca. Outra característica é a forma como Martinho fixa o braço do instrumento ao corpo. Ao criar canais para encaixar as laterais, deixando o taco interno entalhado juntamente com o "salto" ao final do braço, o construtor utiliza-se de uma técnica que se assemelha muito à maneira de construção de violões. Esta técnica é conhecida pelo nome de "taco espanhol" (BOGDANOVICH, 2007; SLOANE, 2007).



Figura 9 - Rabeca de aro



Figura 10 - Rabeca escavada

Já a Rabeca ilustrada na figura 10 representa a técnica de construção chamada de “escavada”, ou em alguns casos de “cocho” (ROMANELLI, 2005). Caracteriza-se por ser construída a partir de um bloco sólido de madeira, esculpida externamente até a forma desejada; posteriormente, há a retirada da madeira da parte interna do instrumento. Esta Rabeca, em fase de construção, foi fotografada por Macaxeira e construída por Nilo Pereira (AGUIAR e PERRINI, 2005, p. 76).



Figura 11 - Estrutura interna com 6 tacos

As Rabecas da figura 11 foram construídas na oficina da Mandicuera e ao invés do instrumento possuir laterais feitas a partir de duas faixas de madeira, as que estão aqui representadas constituem-se de seis faixas menores. Estas faixas são dobradas até tomarem forma e então coladas em seis tacos internos, técnica comum na construção de violinos (KOLNEDER, 1998; JOHNSON e COURTNALL, 1999)

Como é possível notar, as três imagens apresentadas mostram abordagens diferentes de construção. Enquanto a primeira mostra uma Rabeca de aro e o processo de dobra das laterais inteiras, com a utilização de pregos, como artifícios de suporte, a

segunda é entalhada a partir de um corpo monoxílico. Já a terceira imagem evidencia a utilização do artifício de tacos de madeira internos; assim as laterais, subdivididas em seis partes menores, podem ser dobradas e coladas com o suporte dos tacos como reforço em cada extremidade lateral.

Considerando alguns exemplares anteriores de Rabecas produzidas por construtores brasileiros, como as de Martinho dos Santos, da cidade de Morretes, no Paraná; de Nelson “da Rabeca”, de Marechal Deodoro, no Alagoas; ou de Zeca Martins, da Ilha dos Valadares entre outros, nota-se diferentes abordagens nos seus respectivos processos de construção. Por um lado existe a chamada Rabeca “de aro”, construída em cima de uma fôrma externa (parecido com o método de construção de violões) ou interna (característica da construção de violinos) e a outra chamada de “cavocada” ou “de cocho” (ROMANELLI, 2005), em que o instrumento é esculpido a partir de um bloco sólido de madeira.

Apesar das diferentes maneiras de construção, estas Rabecas apresentam semelhanças externas no que diz respeito a elementos plásticos, providos de referenciais violinísticos (MURPHY, 1997, ROMANELLI, 2005, FIAMMENGHI, 2008 e CROOK, 2009), como os entalhes em “f”, angulação do braço, cravelhal lateral, disposição do espelho (ou contrabrazo), entre outros elementos. Porém, as estruturas internas são bastante livres e aparentemente sem tantas referências violinísticas.

Tais processos, apesar de pouco documentados, revelam o que Magalhães (1997) observa como uma trajetória curta entre o conceito e o produto final, atitude, segundo o autor, baseada em dois fatores: “a isenção e a invenção” (MAGALHÃES, 1997, p. 181). Isenção das técnicas comumente utilizadas na construção de artefatos similares, entendidas aqui como as técnicas da Luteria tradicional europeia, seguido de um alto grau de criatividade, proporcionando artefatos únicos ou, como disse Neustadt (2007), feitos à imagem de seus construtores.

Porém, em visitas à Comunidade Mandicuera, pode-se registrar também a utilização de técnicas elaboradas, juntamente com um complexo processo na construção de Rabecas, utilizando-se um tipo de maquinário e definições de estruturas internas que possibilitam uma melhor manutenção das laterais do instrumento. Há também amplo emprego das curvaturas escavadas interna e externamente no tampo e no fundo do instrumento, chamados de “boleadura” ou “bombatura”. Aquelas Rabecas também se

caracterizam pela utilização da alma (*soundpost*) e barra harmônica, assim como o uso de marchetaria decorativa.

Analizando alguns dos instrumentos na Mandicuera, verifica-se a existência de um processo de modernização da Rabeca brasileira, transitando para uma produção mais seriada, inclusive criando padrões entre diferentes construtores que ali trabalham (mestres e aprendizes). Este ambiente e organização do trabalho de construção de instrumentos musicais me remete a uma espécie de releitura dos ateliês de Luteria europeus do século XVII descritos por Sennett (2009) e Faber (2006)

A Rabeca brasileira parece estar em constante negociação com o violino, apropriando-se de elementos diversos, seja em termos visuais, seja em termos estruturais, porém sem ser “dominada” por ele. Tal característica não é muito comum nos processos de negociações entre cordófonos a arco e o violino, seu representante mais dominante (FIAMINGHI, 2009).

Segundo Robert Schoenbaum (2013), o violino tem agido, desde seu surgimento, há aproximadamente 500 anos, como um rolo compressor nas culturas a que é apresentado, geralmente substituindo e levando outros cordófonos ali utilizados à beira do esquecimento. Sua expressividade e possibilidades técnicas fez dele um instrumento extremamente versátil, encontrado nas mais diversas culturas. Em seu livro, *The Violin – A Social History of the World’s Most Versatile Instrument*, Schoenbaum (2013) argumenta que o poder dominante do violino é tão grande que em cerca de 100 anos praticamente substituiu o tradicional *Sarangi* em práticas musicais indianas. Também cita a universalidade do violino, argumentando que ele é o único instrumento ocidental que conseguiu penetrar na cultura fechada do Irã, exercendo nos dias de hoje papel fundamental no cenário musical daquele país.²¹

De fato, o violino está presente em todo o mundo, desde as manifestações do *Bluegrass* norte-americano, até nos grupos de *Mariachi* mexicanos, desempenhando papel central no Tango argentino, nas culturas populares europeias dos ciganos e romenos ou na música tradicional irlandesa, em que é usado em unísono com a *uilleann pipe*.

No entanto, aqui no Brasil, de maneira geral o violino não substituiu a Rabeca, pois, apesar de alguns rabequeiros utilizarem violinos, estes ainda são exceções. Na Ilha

²¹ Sobre trajetórias de artefatos musicais, especificamente aqueles que tornam-se símbolos da cultura nacional de um povo, recomendo a leitura de Travassos (2000 e 2006) e Neustadt (2007).

dos Valadares, nosso campo de pesquisa, o violino não é utilizado nas práticas do Fandango.

Segundo Murphy (1997) no nosso país é muito forte a tradição do rabequeiro-artesão, em que o músico não somente toca uma Rabeca, mas também a constrói, ou seja, correntemente um rabequeiro não vai a uma loja e compra um instrumento; ele pega os materiais disponíveis em seu ambiente e cria seu objeto, de acordo com suas referências e intencionalidades. Um exemplo mais evidente foi descrito na dissertação de mestrado de Lima (2010), que por meio da etnomatemática analisa como os construtores de Rabeca criam suas referências de medidas no processo de construção de instrumentos musicais no contexto de Bragança-Pará, Brasil. Segundo Lima (2010) os resultados mostraram que os artesãos têm um modo singular de medir e estabelecer comparações matemáticas. Os artesãos utilizam partes do próprio corpo e percepções relacionadas com os órgãos dos sentidos (principalmente a audição, visão e tato) para definir medidas lineares.

De forma geral, artesãos da Rabeca tendem a definir seus processos de construção de maneira pessoal, fruto de muitos experimentos ao longo de vários anos ou então seguindo uma tradição oral passada por seus mestres anteriores (MURPHY, 1997; GRAMANI e GRAMANI (ORG), 2002; ROMANELLI, 2005; SANTOS, 2011; LIMA, 2010). Em ambas as situações utilizam medidas e escalas de construção da maneira que julgam ser a mais eficiente. Porém, se analisarmos diferentes Rabecas sob a ótica da Luteria e do Design percebemos semelhanças - ou ao menos traços de similaridades - permeando várias formas de construção, em diversas regiões do Brasil, com diferentes artesãos e em distintos momentos históricos. Isso indicaria um elemento de coesão envolvendo esta prática.

Para tanto, precisamos entender como a morfologia de um instrumento musical pode conter indícios de uma identidade e "ancestralidade" da Luteria e como estes elementos, muitas vezes aparentemente sem importância, podem nos indicar caminhos e possibilidades. Não falo aqui de uma trajetória evolucionista, pois isso indicaria um traçado hierárquico em que poderíamos supor que um instrumento é mais evoluído do que outro. Ao contrário, assim como Velho (2000), Miller (2010), Dawe (2011), entre outros, acredito que os artefatos, incluindo instrumentos musicais, são perfeitamente adaptados aos contextos espaço-temporais em que estão inseridos; assim sendo, julgamentos de valor tornam-se inúteis.

A Comunidade Mandicuera, localizada na Ilha dos Valadares, no litoral do Paraná, destaca-se hoje como um dos polos mantenedores de uma cultura popular musical e de construção de instrumentos musicais artesanais, que caracteriza uma Luteria bastante específica, unindo diversos elementos de Design de referenciais distintos. Entendo Design aqui como o engajamento do artífice (SENNETT, 2009) em todos os estágios do processo de construção de um artefato, neste caso a Rabeca, desde o conceito, preparação de materiais e projeto, até a elaboração de artifícios e do artefato, como novas ferramentas e o desenvolvimento de novas técnicas de construção (FORTY, 2007).

A prática da Rabeca está ligada à cultura secular do Fandango Paranaense e do Boi de Mamão, além da Folia do Divino Espírito Santo. Nessas manifestações populares, a música tem papel fundamental e nela a construção de instrumentos musicais de forma artesanal se destaca na figura da Viola e da Rabeca, entre outros artefatos.

A Rabeca caíçara apresenta algumas características que chamam a atenção: além de ser um instrumento musical expressivo, com função artística bem específica (GRAMANI, 2009), sua construção, aparentemente despadronizada, possibilita uma liberdade de criações que se revelam em grande variedade de formas e estilos, subordinados à vontade e habilidade dos artífices construtores.

Várias Rabecas brasileiras são tradicionalmente construídas com apenas três cordas, aos moldes dos primeiros violinos surgidos ao final da renascença. David Boyden (1965) argumenta que até a década de 1550 os violinos e seus pares, violas e violoncelos, eram construídos com apenas três cordas, suprimindo a corda mais aguda. Incluo neste exemplo os primeiros exemplares do construtor cremonês Andrea Amati. Só após tal período, construtores passaram a incluir uma quarta corda, (a mais aguda), fato este a que Boyden (1965) chamou do surgimento do *true violin*.

Durante as visitas exploratórias, observei que na Comunidade Mandicuera o construtor Aorélio Domingues começou a construir Rabecas de quatro cordas. Notei também que ao tocar neste tipo de instrumento, o rabequista Mestre Zeca Martins afrouxava a corda mais aguda e a colocava abaixo do espelho do instrumento, a fim de suprimi-la (figura 12). Quando perguntado sobre o por que de eliminá-la, o músico (que é também construtor de Rabecas) disse que a 4ª corda, a mais aguda, o confundia e que para ele, a Rabeca tem três cordas.



Figura 12 - Rabeca de Três Cordas

Por ter dois mestres construtores que utilizam técnicas diferentes, a Mandicuera oferece a oportunidade de comparar, contrastar, confrontar e contextualizar os dois processos de construção.

Se compararmos as Rabecas construídas pelos mestres Zeca Martins (Figura 13) e Aorélio Domingues (Figura 14), notamos certas similaridades, como o uso de adornos no tampo; porém, na primeira Rabeca o construtor opta pela utilização de uma caneta esferográfica para adornar o instrumento, enquanto que no segundo exemplar foi utilizada a técnica de marchetaria. Na Figura 13 a Rabeca é escavada e na Figura 14, foi utilizada a estrutura interna com tacos.



Figura 13 - Rabeca de Mestre Zeca



Figura 14 - Rabeca do Mestre Aorélio Domingues

Os diálogos entre autores de diversas áreas permitem desvendar características de construção, elementos visuais e a elaboração estrutural do instrumento, além de olhar o projeto e acessar os processos específicos de construção deste artefato, especialmente por ser essa uma temática pouco documentada, em que existem relativamente poucas referências bibliográficas que descrevem tais processos de maneira mais detalhada. Geralmente as pesquisas preocuparam-se mais com os fatores musicais da Rabeca, como a sua função musical nos grupos em que se apresenta, em transcrições de suas melodias ou

detalhamentos sobre práticas de ensino do instrumento (FIAMMENGHI, 2008 e GRAMANI, 2009).

Romanelli (2005) correlaciona a Rabeca com o violino – nesse caso específico, o violino barroco – indo mais além e condicionando a construção da Rabeca como fruto da observação do instrumento europeu por construtores locais. Para o pesquisador, a literatura sobre o Fandango aborda com frequência os instrumentos que lhe são característicos: as violas, o adufe e a Rabeca, já que música e instrumentos musicais, neste caso, são indissociáveis. No entanto, com relação específica à Rabeca, as análises

são excessivamente superficiais, prendendo-se unicamente em critérios de observação empírica, sem o estabelecimento de relações mais aprofundadas, o que provoca equívocos científicos. Como aspecto agravante, partindo de um conhecimento também raso sobre o violino, muitos autores entendem a Rabeca com um instrumento rústico, no sentido pejorativo, que é resultado da falta de conhecimento e de recursos materiais de seus fabricantes, ou seja, simplesmente consideram-na um violino de pouca qualidade que é fruto de cópias mal feitas por construtores ignorantes” (ROMANELLI, 2005, p. 1)

Neste sentido, é importante “darmos voz” (TURINO, 1999; DE OLIVEIRA, 2006; LIMA, 2010) aos artífices e entendermos seus processos de construção, tanto na escolha de materiais, quanto na técnica e tecnologia empregadas. Tudo isso analisado dentro de seus contextos sociais específicos, documentando as trajetórias e assim trazendo à tona novas perspectivas de vermos, analisarmos e por fim entendermos a complexa relação artífices/artefatos. Com isso, será possível criar um modelo reflexivo do processo de construção da Rabeca caíçara, mais contextualizado, completo e detalhado, atendendo-se, assim, às argumentações de contextualização cultural dos instrumentos musicais propostas por Dawe (2011).

Trato a seguir dos principais trabalhos pesquisados para a construção da tese. Proponho uma revisão bibliográfica narrativa correlacionando obras e autores sobre o tema proposto para a melhor organização dos assuntos que serão abordados. Busquei minhas referências em bancos de dados físicos e eletrônicos, tanto os de acesso gratuito em base de dados pública, como aqueles disponíveis por meio do portal da CAPES/CNPQ²² e de acordos firmados pela UFPR por meio de seu Portal de Informações²³.

²² <http://www.periodicos.capes.gov.br/>

²³ <http://www.portal.ufpr.br/>

Analisando os bancos de dados de artigos, teses e dissertações, é possível perceber que, ao mesmo tempo em que publicações específicas sobre a Rabeca brasileira são recentes, este número vem crescendo gradualmente a partir dos anos 2000.

É importante frisar que o modo de vida caiçara não se restringe à Ilha dos Valadares, no Paraná; ele também se identifica com práticas localizadas na região litorânea sul/sudeste do Brasil. Assim, textos em outros contextos regionais, diferentes daquele da Ilha dos Valadares, puderam ser recolhidos para leitura e fichamento. Adams (1999) analisa o modo de vida do povo caiçara e as origens etimológicas do termo, correlacionando fatores históricos, sociais, geográficos e econômicos, apontando para a necessidade de uma abordagem multidisciplinar como forma de entender esta cultura. Já Izidoro (2006) ressalta o caráter religioso do povo caiçara observando as práticas da Folia do Divino Espírito Santo na Cidade de Iguape, no litoral sul do Estado de São Paulo. O autor enfatiza a mescla de elementos culturais (indígena, afro e europeu) presentes naquela festividade religiosa e traça uma linha histórica entre as práticas antigas e a organização (estrutura), os cenários e a formação musical do Divino em Iguape, abordando as tensões entre os ritos religiosos oficiais e populares. Tais abordagens servem como exemplo de contextualização das práticas caiçaras em um cenário regional mais amplo, e podem auxiliar na análise comparativa dos dados colhidos no contexto local da Ilha dos Valadares - PR.

Ainda no contexto regional, a pesquisadora, etnomusicóloga e compositora Kilza Setti é uma das pioneiras no estudo da cultura caiçara, utilizando a etnografia para registrar práticas culturais do litoral paulista. Suas observações, que datam a partir da década de 1960 sobre a relação/negociação entre o violino europeu e a Rabeca, que chamou de violino caiçara (SETTI, 1997), mostram-se, ainda hoje, muito potentes nas análises e contextualizações acerca dos artefatos musicais. Atualmente há um portal com diversas fontes documentadas pela autora e disponíveis para consulta online²⁴.

Outros pioneiros no estudo específico da Rabeca, como José Eduardo Gramani (2002) e John Murphy (1997) abriram caminho para uma série de novos pesquisadores. Gramani, músico de formação violinística, foi um dos primeiros pesquisadores a olhar para a Rabeca e transportá-la de um contexto rural específico e subalterno, para as salas de concerto. Durante a década de 1990, o pesquisador dedicou-se intensamente ao mapeamento e registro da produção tanto musical quanto do artefato em si. Seu trabalho de

²⁴ <http://www.memoriacaicara.com.br/projeto.html>

pesquisa com artífices do instrumento e sua exploração das possibilidades sonoras da Rabeca, influenciaram pesquisadores como Luiz Fiammenghi a voltarem suas atenções a um "novo" campo de pesquisa, como uma espécie de etnografia sonora. As composições e gravações de Gramani, servem até hoje como fonte de referência para músicos e pesquisadores que se interessam pela performance da Rabeca.

Já o pesquisador norte americano John Murphy, por meio da etnografia e da ferramenta da entrevista, registra a relação entre sujeito e artefato musical na construção da Rabeca no contexto local de Ferreiros, no Pernambuco. O método por ele utilizado para registrar as práticas locais serve como referência para minhas observações de campo e meus registros nos diários.

Trabalhos referentes à performance musical da Rabeca surgiram em maior alcance a partir da tese de doutorado de Luiz Fiammenghi²⁵ (2008) e de sua pesquisa da relação violino/Rabeca (FIAMINGHI, 2009). Outras pesquisas seguiram, principalmente devido à atuação de Fiammenghi como professor da Universidade Estadual de Santa Catarina, UDESC, Brasil a partir do ano de 2010. Cito o mapeamento das práticas musicais da Rabeca em Santa Catarina, Brasil e as investigações do papel da Rabeca nas práticas do Divino Espírito Santo em Santa Catarina (LINEMBURG e FIAMINGHI, 2013).

Alguns autores (ALIVERTI, MORAES e DA SILVA, 2007; GRAMANI, 2009; MARTINS e LIMA, 2010) abordam a pesquisa da Rabeca embasados em aspectos relativos ao aprendizado da performance do instrumento. Entender tais processos contribui com a discussão a respeito da relação dos sujeitos com artefatos musicais, já que segundo Murphy (1997), para os mestres rabequeiros a prática de construir e tocar Rabeca é indissociável. Além disso, entender as suas práticas musicais e processos de aprendizagem pode revelar conceitos que são evidenciados pela busca do aprimoramento técnico/musical performático, como posturas, gestos e intencionalidades (TURINO, 1999), revelando mais profundamente a relação sujeito/artefato e como estes se constituem.

Há ainda aqueles que estudem questões e conceitos da Rabeca a partir de análises de sua morfologia (ROMANELLI, 2005; SANTOS, 2011; BERGMANN FILHO, 2014) e consequentes tentativas de organização em categorias (SANTOS, 2011b). Estes trabalhos têm em comum o fato de apresentarem a Rabeca em diálogo constante com o violino. Os dois artefatos musicais, quando comparados e contrastados, servem de base para um

²⁵ Existe uma diferença na grafia do sobrenome de FIAMMENGHI/ Fiaminghi. O próprio autor usa as duas grafias, tanto a "oficial" como a de nome artístico. Opto por não unificar a grafia e as utilizo de acordo com os textos ou contextos abordados.

melhor entendimento de características individuais e conjuntas, de tal maneira a localizar e contextualizar cada instrumento estudado.

Um importante mapeamento de mestres, construtores e tocadores resultou nas publicações de artigos e livros dedicados à temática. Enquanto Murphy (1997) investiga a produção de Rabecas em Pernambuco, Brasil, outros autores buscam um mapeamento geral da presença da Rabeca em nosso país (MARCHI, SAENGER e CORREA, 2002). No contexto específico regional do Lagamar²⁶, destaca-se o trabalho coordenado por Daniela Gramani e o mapeamento de sujeitos envolvidos na prática do Fandango em cidades do litoral de São Paulo e do Paraná (GRAMANI, CORRÊA e DIEGUES, 2006). Existe ainda um portal virtual, criado por Ian Mott (2014), que consiste em um mapeamento geral da Rabeca em contextos brasileiros e em alguns contextos internacionais. Este portal apresenta recursos multimídia de áudio e vídeo, além de fornecer links externos com referências bibliográficas e metadados sobre a temática.

Sobre processos de construção da Rabeca, pesquisas como as de Murphy (1997) e Santos (2011b) abordam parcialmente o assunto, faltando ainda um detalhamento maior das técnicas e materiais empregados. Já no que diz respeito ao registro dos artefatos, Macaxeira apresenta uma publicação voltada ao tema da fotografia e expõe várias imagens de processos de construção desenvolvidos no litoral paranaense (AGUIAR e PERRINI, 2005). Apesar de não acompanhar toda a confecção de uma Rabeca, suas imagens fornecem dados de comparação com o sistema atual observado na Mandicuera. Já Lima (2010), aborda a construção da Rabeca a partir de referenciais da etnomatemática, analisando como os artífices construtores usam seus referenciais matemáticos na confecção de instrumentos musicais artesanais. Gramani (2002) e Marchi (MARCHI, SAENGER e CORREA, 2002) também abordam parcialmente o assunto.

²⁶ O lagamar constitui de uma região geográfica em que há uma grande entrada de Mar, formando uma espécie de lagoa de água salgada. A região conhecida como Lagamar no litoral paranaense é aquela compreendida entre os municípios de Paranaguá no Paraná e Iguape em São Paulo.

1.5.1 A RABECA NO PANORAMA INTERNACIONAL



Figura 15 - Músicos Huicholes - Autor: Diego Rivera - Carvão sobre Tela - 1951

Citando o panorama internacional e os processos de negociação entre cordófonos e artesãos/artefatos diversos, alguns instrumentos regionais surgiram em outros contextos geográficos e temporais, em particular em contextos populares na América Latina. Em muitos dos casos, técnicas de construção e referenciais de diversos instrumentos são combinados (NEUSTADT, 2007), resultando em instrumentos visualmente parecidos com os aqui estudados e servindo, assim, de referenciais para esta tese.

Pesquisas como as desenvolvidas por Selch e Peknik (1996), analisando tipos de “violinos”²⁷ construídos por ameríndios de diversas comunidades, como os Tarahumara, os Tepehuans, também citando aqueles do Monte Pima e ainda os Huicholes (Figura 15) revelam artefatos aparentemente muito parecidos com as Rabecas brasileiras. Em outro artigo, o pesquisador americano Robert Neustadt (2007) analisa o processo de negociação política e cultural que envolve diferentes valores e tradições em comunidades indígenas ou mestiças, relacionadas a diferentes instrumentos musicais. Para o autor, o processo de “negociação transcultural”²⁸ fica particularmente evidente na maneira como as culturas indígenas adaptaram instrumentos musicais europeus (NEUSTADT, 2007).

Dentre os três exemplos apresentados²⁹, Neustadt enfatiza as características híbridas dos *fiddles* indígenas da cultura dos Tzotziles, ameríndios da região sul no território mexicano, argumentando que, apesar da evidente semelhança nos elementos externos destes instrumentos com seu contrapartido europeu conservando a aparência dos violinos do século XVI, estes artefatos devem ser atualmente tratados em seus contextos culturais e sociais, já que, segundo o autor, são frutos de centenas de anos de transformações culturais e musicais. Igualmente, Acevedo V (1986), utilizando ferramentas da etnografia, nos mostra os processos musicais, incluindo noções da construção de “violinos”, em uma reserva indígena da Costa Rica. Já Silva (2011) apresenta um instrumento, chamado de “Rabeca chuleira”, no contexto regional Português. A autora utilizou-se da etnografia para mapear os últimos mestres tocadores de Rabeca no contexto musical performático da Chula.

O diálogo com estes panoramas contribui para uma análise mais profunda do contexto instrumental regional no qual o artefato está inserido, traçando paralelos entre a comunidade estudada e alguns exemplos nacionais e internacionais correlacionados, contextualizando as práticas, saberes, fazeres e sujeitos na Comunidade Mandicuera, na Ilha dos Valadares/PR, com a prática laboral do processo de construção da Rabeca.

²⁷ Coloco a palavra violino, pois é assim que os autores se referem no artigo.

²⁸ Apesar de NEUSTADT não explicar seu conceito de Transculturalidade, entendo como sendo os atravessamentos de diversas Culturas, de modo a não ser possível identificar se um elemento pertence a uma ou outra cultura específica.

²⁹ Os outros instrumentos são a Marimba e Chirimía.

2 TRAJETÓRIAS DO FANDANGO

Neste capítulo, apresento alguns dos circuitos de circulação e uso de Rabecas. Parto da manifestação cultural do Fandango traçando um breve histórico para melhor entender como ele se apresenta atualmente e quais significados foram modificados e mantidos. Evidencio o evento atual que considero central para a prática do Fandango, o baile, porém também apresento o Fandango em outros contextos sociais. A partir do uso no Fandango, e de um movimento do privado em direção ao público, apresento como a produção de Rabecas na Mandicuera influenciou a atualização de uma disciplina voltada à construção de instrumentos regionais na academia e quais sentidos foram acionados neste processo. Igualmente sinto a necessidade de localizar a performance da Rabeca em outros contextos, além daquele observado no Fandango ou em práticas domésticas. Por fim, demonstro como este diálogo entre a comunidade e a academia, gerou transformações e criou novas possibilidades de produção local de instrumentos musicais.

2.1 FANDANGO ONTEM E HOJE.

Fandango, s. m. (do castelhano *Fandango*): baile campestre, usado da gente do campo, em que há arrastado de viola, e também toque rasgado: ao som da viola se cantam várias cantilenas alternadas com dança sapateada ; e que se conhecem por vários nomes, como sejam : anú, bambáquerê, bemzinho-amor, cará, candieiro, chamarrita, ehará, Chico-puxado, Chico da ronda, feliz meu bem, João Fernandes, meia-canha, pagará, pega-fogo, recortada, retorcida, sarrabalho, serrana, tatú, tiranna, e outras cujos nomes se resenem da origem castelhana. *Revista do Instituto Historico e Geographico do Brazil, Volume 15, (Rio de Janeiro:1852), pg. 223.*

Apresento aqui um pouco da trajetória do Fandango como prática cultural e evidencio algumas transformações e processos de atualização. Minha intenção não é criar uma linha do tempo ou apresentar o Fandango de forma linear, mas sim dialogar entre autores de algumas épocas e refletir sobre o que mudou e o que aparentemente se mantém.

A definição de Fandango, oferecida pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, datada de 1852, chama a atenção por sua surpreendente atualidade. O Fandango não é definido como uma música ou como uma dança, e sim como um baile, ou seja, um conjunto de músicas e danças, uma *performance*. Este evento cultural, o baile, é localizado no meio rural, ou “campestre”, feito “pela gente do campo”. Há detalhes de elementos técnicos musicais também, como o toque da “viola arrastada” (ponteada) e

“rasgada” ou rasgueada. As performances são intercaladas em músicas lentas e rápidas. As lentas definidas como “cantilenas” acompanhadas pela viola arrastada e as mais rápidas, as “sapateadas” ao som da viola rasgada. Esta definição de 1852 poderia descrever um baile de Fandango acontecendo atualmente no litoral paranaense. Alguns dos nomes das cantilenas, chamadas atualmente de “marcas” do Fandango, ainda são reconhecidos, como o Anú, Chamarrita, Meia Cana (canha) e Serra Abaixo (Serrabalho). Infelizmente não há como sabermos se tais cantilenas apresentam outras similaridades além dos nomes, já que não foi possível encontrar registro algum detalhando mais especificamente aquela música e dança.

Analizando uma publicação mais recente, o etnomusicólogo franco-americano, Gerard Béhague descreve o Fandango brasileiro a partir de raízes ibéricas, partindo de danças espanholas antigas e cultivadas em Portugal desde, ao menos, o século XVIII. Sua percepção encontra-se dentro do registro musical no contexto da musicologia e tem como objetivo chamar a atenção para uma prática festiva. Para ele, o termo Fandango refere-se genericamente a uma folia popular bailada existente de diversas formas no Brasil:

Nos estados do Sul do Brasil o termo "Fandango" é usado genericamente para Designar uma folia popular com dança. Assim, no Rio Grande do Sul danças associadas com o Fandango incluem o anu, balaio, chimarrita, chula, pericom, rancheira de Carreira, tatu e tirana. Elas são todas danças de roda com palmas, sapateado e estalos de dedos. Muitas vezes, castanholas são usadas por dançarinos. As músicas da maioria dessas danças apresentam as mesmas características básicas observadas em outras danças do folclore luso-brasileiro, em especial cantando em terças paralelas (...) bem como a conjunção, sequencial e contínua do movimento descendente melódico, a fórmula isométrica rítmica com síncopes e as cadências femininas, assim como na alternância de estrofes e refrão. A viola é o principal instrumento de acompanhamento, com um adufe e pandeiro sublinhando o ritmo. No Rio Grande do Sul, o acordeão, gaita chamado localmente, tende a ser o principal instrumento melódico ... Geralmente, a dança e o canto são acompanhados por violas, reco-reco e pandeiro (BÉHAGUE, 2015, p. s/n.).

A definição exposta por Béhague não reflete o dinamismo e as sutilezas regionais da prática do Fandango, como aquele praticado no litoral paranaense. Não observei o uso de castanholas e reco-reco em momento algum e, ainda em termos de instrumentação musical, a Rabeca foi sequer mencionada.

Partindo para o contexto regional, mais especificamente para aquele praticado no litoral paranaense, a leitura de Fernando Corrêa de Azevedo (1978) nos transporta para uma época em que a prática do Fandango se dava em um ambiente rural, intimista e privado. O autor definiu o Fandango paranaense como “uma festa típica dos caboclos e

pescadores habitantes da faixa litorânea do Estado, na qual se dançam várias danças regionais, denominadas marcas do Fandango” (AZEVEDO, 1978, p. 30), formulando uma definição muito parecida com aquela descrita na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (1852), 126 anos antes.

É importante ressaltar que, apesar de a publicação de Azevedo datar de 1978, a coleta de dados para sua pesquisa se deu no período de 1948 a 1955, mais de 20 anos antes. Mesmo assim, até os dias de hoje, algumas das características documentadas pelo autor mostram-se ainda presentes nas manifestações atuais: Anu, Tonta, Dondon, Chamarrita, Andorinha, Cana-Verde e Marinheiro são marcas ainda apresentadas nos bailes de que participei. Além disso, o autor nos mostra que as danças eram divididas em dois tipos: as batidas e as valsadas ou bailadas e explica que

As primeiras se caracterizam pelo sapateado forte, barulhento, batido a tamanco ou sapato. Abafam quase completamente a música do conjunto. Esse bater do tamanco se chama em alguns lugares rufar. Nas segundas não há sapateado. São uma espécie de valsa lenta, em que cada dançarino baila em geral com o mesmo par, mais se arrastando do que dançando. (AZEVEDO, 1978, p.)

Segundo vários autores, e já apresentado anteriormente neste trabalho, antigamente esta prática cultural era habitual aos moradores de áreas mais isoladas, aonde a comunidade se juntava para realizar algum trabalho colaborativo, como uma colheita, um roçado, uma grande pesca com redes ou um mutirão de construção (MARCHI, SAENGER e CORREA, 2002; ROMANELLI, 2005; MARTINS, 2006; MARTINS, 2006). Geralmente o serviço era “pago” com um jantar de barreado juntamente com um baile de Fandango (PINTO, 1992; RODRIGUES, 2013). Cito o trabalho de Adams (1999) para ilustrar o modo de vida caiçara, seu isolamento e algumas características:

Nas décadas de 1940-50, a conformação do povoado caiçara era de um agrupamento desordenado de casas isoladas umas das outras, escondidas entre a folhagem e protegidas do vento pela vegetação da orla da praia. Apesar de a propriedade ser privada, ela não era cercada e as trilhas permitiam o acesso de todos ao espaço caiçara. A praia era o centro da vida caiçara e ponto de articulação com o mundo exterior. O caiçara se distinguia pela praia a cujo grupo pertencia e a solidariedade entre seus membros era importante fator de equilíbrio, mesmo não sendo regulada por nenhuma organização ou instituição. Apesar de a atividade agrícola ser essencialmente individual e familiar, as trocas e empréstimos de produtos, a prestação de serviços e a ajuda nos trabalhos, sob a forma de mutirão, levavam a uma distribuição mais ou menos equitativa dos produtos obtidos nas culturas (ADAMS, 1999, p. 150)

Acontece que com a urbanização da Ilha, estes encontros cooperativos ficaram cada vez mais raros e o significado do Fandango ligado ao mutirão começou a perder

força. De certa forma, a Mandicuera mantém este ar rural descrito por Adams; a propriedade, apesar de atualmente se encontrar cercada, não impõe muitos limites aos seus visitantes. Esta trajetória do rural para o urbano é detalhada nas pesquisas de Patrícia Martins (2006a; 2006b), que descreveu o panorama local do Fandango na Ilha dos Valadares, e de Carmen Lúcia Rodrigues (2013) que descreveu o movimento no litoral paulista mais recentemente.

O rápido processo de ocupação da Ilha dos Valadares, principalmente a partir da década de 1980, trouxe uma mudança na maneira como os moradores se relacionavam. O fácil acesso à Ilha, que a passarela possibilitou, fez com que a população crescesse exponencialmente nas décadas seguintes à inauguração da obra. Com isso, a população local mudou seu perfil social, de pequenos produtores rurais voltados ao cultivo de subsistência, para trabalhadores na indústria e no comércio de Paranaguá. A mudança da relação das pessoas com o território alterou também a maneira como elas se relacionam entre si.

Ainda assim, a Mandicuera mantém alguns aspectos rurais de outrora. Na propriedade, apesar de atualmente existirem algumas cercas de arame, não existe uma delimitação clara de espaço. As pessoas transitam livremente e chegam e saem sem um impedimento.

Há outros aspectos da vida na Mandicuera que também poderiam ser mais profundamente contextualizados, como a vivência em coletividade, a atividade da pesca, o barreado artesanal e a casa de farinha. Por uma escolha metodológica e de recorte, estes elementos não serão abordados neste trabalho. Todavia, eu gostaria de apontar a importância e os significados das práticas cotidianas, como a relação entre a Cultura Material e a produção da Farinha de Mandioca, atividade que atualmente não se apresenta como a principal forma de subsistência, mas que se mantém como importante elemento simbólico das práticas locais. Para maior aprofundamento neste tema, sugiro a leitura de José Augusto Leandro, que por meio da análise de um conjunto de inventários do século XIX, destaca que a farinha de mandioca constituiu a principal atividade de trabalho e a principal referência alimentar dos trabalhadores rurais da comarca de Paranaguá (LEANDRO, 2007)

2.2 O BAILE

Exponho, aqui, uma das minhas experiências de pesquisa e evidencio meu trabalho de campo a partir do conceito de performance participativa em Turino (1999). Este fragmento, em forma de ensaio, objetiva contextualizar a performance de um Baile de Fandango, as disputas de prestígio e as identidades marcadas nesta prática. Baseio-me no texto de autores como Turino (1999) e Rammarine (2007), entre outros, que revelam, a partir da etnografia, as estratégias em jogo nas festas populares. Este ensaio parte de observações e reflexões feitas em campo durante a preparação e apresentação para um baile de Fandango que aconteceu na noite de segunda-feira de carnaval de 2014, dia 03 de março, no Mercado do Café, na cidade de Paranaguá (Paraná, Brasil). Neste texto, dialogo com alguns autores e conceitos e opto por expor, aqui na introdução, a base teórica de minhas observações, pois julgo que desta forma o texto ficará mais coerente e fluente em seu desenvolvimento.

Apresento, neste ensaio textual, o jogo do Fandango como um jogo de disputas: disputas de espaço e prestígio que são vivenciados pelos atores envolvidos na produção cultural e na performance musical popular.

2.2.1 O CONVITE

Fui convidado a participar dos bailes de Fandango pelo artífice e músico da região de Paranaguá, Aorélio Domingues, para atuar como rabequista. Conforme apresentado anteriormente (cf. Capítulo 1), Aorélio é membro e criador da Associação de Cultura Popular Mandicuera, construtor de instrumentos musicais regionais, como a Rabeca, a viola caiçara e o adufo, e dos tamancos usados na representação do Fandango.

Nestas ocasiões, momentos privilegiados de observação, pude presenciar várias disputas de prestígio e deslocamentos de identidades entre os diversos atores envolvidos na produção do Fandango; grupos musicais, mestres, instituições pública e privada proporcionaram uma experiência social rica de se observar e participar.

2.2.2 O ENSAIO

Quando cheguei à Mandicuera, na metade da tarde do dia 03 de março, logo fui recebido por Aorélio e sua família. Fui convidado para um café, Poro³⁰ se juntou a nós e logo começamos a conversar, entre outros assuntos, sobre o baile de logo mais à noite. Assim, começamos a nos preparar para um ensaio juntamente com o Mestre Zeca Martins, que logo chegaria. Ficava evidente a importância do evento para o Aorélio, Poro e para Mestre Zeca.

Aorélio explicou que o evento do Baile de Fandango no Mercado do Café (ponto de encontro gastronômico tradicional de Paranaguá, localizado bem próximo ao Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR e ao antigo Mercado do Peixe) havia sido criado por ele, enquanto trabalhava na prefeitura, mas que por questões políticas ele havia sido excluído do próprio evento que criou pelos últimos oito anos. Esta seria a primeira vez, desde então, que ele e seu grupo iriam se apresentar naquele evento. Percebi uma carga emocional muito grande em relação a isso, e desta forma, Aorélio queria fazer do seu retorno um evento marcante. Além disso, ele também tinha o objetivo de exaltar a figura do Mestre Zeca Martins, violeiro, rabequero e construtor de instrumentos musicais, originalmente da Ilha de Guaraqueçaba, mas morando há muitos anos em Valadares. Mestre Zeca acabara de receber um prêmio do Ministério da Educação e Cultura³¹ com o título de Mestre Rabequero e, como agradecimento a todo o apoio que recebeu de Zeca em todos estes anos, Aorélio quis fazer do baile³² uma homenagem ao Mestre.

Enquanto conversávamos, Poro de Jesus preparava um tambor para ser usado naquela mesma noite. Estava esticando uma pele molhada no instrumento e depois a secava, gradativamente, até chegar ao timbre desejado.

Logo o Mestre Zeca Martins chegou, trazendo consigo a sua Rabeca de três cordas, construída para ele por Aorélio. O instrumento foi feito sob medida, com as madeiras Marupá (*Simarouba amara*)³³ e Pau-ferro (*Caesalpinia ferrea*), detalhes em

³⁰ Poro de Jesus é morador da Mandicuera e compadre de Aorélio Domingues. Realiza, entre outras atividades, a construção de instrumentos de percussão usados no Fandango, como tambores, adufes e tamancos.

³¹ O prêmio recebido chama-se Prêmio Culturas Populares “Mazzaropi” e Zeca Martins foi premiado como Mestre de Rabeca da Ilha de Valadares. No mesmo prêmio, Aorélio Domingues foi contemplado como Mestre da Romaria do Divino.

³² Faz-se preciso citar que o evento era uma promoção de instituições públicas em conjunto com os três principais grupos de Fandango da Região. Nas noites anteriores já haviam se apresentado outros dois grupos e a Mandicuera iria fazer a terceira e última apresentação.

³³ A madeira conhecida como Marupá, muitas vezes é também chamada de Caxeta, porém ela difere da caxeta nativa do litoral paranaense. Apesarem de apresentarem certa similaridade, principalmente na

marketaria e com o nome Zeca escrito em dourado no contra braço (espelho) do instrumento de tamanho reduzido para melhor se adaptar ao Mestre. Era um instrumento que chamava muito a atenção.

Ensaíamos alguns toques do Fandango na cozinha da casa do Aorélio e era visível o contentamento do Mestre Zeca com o resultado e a perspectiva do Baile. Isso contrasta com uma conversa anterior, acontecida quando visitamos a comunidade com um grupo de pesquisa, em que Aorélio comentou que o Mestre Zeca andava muito desanimado com as perspectivas do Fandango e estava quase desistindo do ofício. Uma das estratégias de Aorélio para este baile era também resgatar a satisfação e a alegria de tocar do Mestre Zeca.

Aorélio é um jovem construtor e músico local, quando comparado aos mestres da Ilha, e para ele e seu grupo é interessante ter a figura do Mestre Zeca performatizando o Fandango junto com eles. O Mestre tem status e uma circulação livre entre os demais grupos de Fandango, algo que o próprio Aorélio ainda não conseguiu. A presença de Zeca Martins oferece uma espécie de chancela de qualidade ao grupo Mandicuera perante a comunidade local.

Percebo que Aorélio e Poro de Jesus devem lidar com várias questões na criação e promoção de seu Fandango. Suas próprias identidades como artífices construtores/músicos são constantemente deslocadas, assim como suas identidades como grupo Mandicuera. Além disso, devem lidar com suas identidades perante a comunidade em geral, perante os outros Mestres que estariam assistindo a apresentação e ainda perante o poder público, o promotor daquele evento em particular.

A ideia para o Baile foi a seguinte: Mestre Zeca ficaria em primeiro plano e o grupo Mandicuera e os demais músicos externos convidados, como era o meu caso, serviriam de apoio ao Mestre. Para eles, o baile deveria apresentar a inovação de, primeiro, utilizar músicos convidados para mostrar que o Fandango estava sendo pensado em outros contextos, não somente o regional local; e segundo, que a formação instrumental, trazendo o acréscimo de outras violas e Rabecas para a performance, mostrava-se uma alternativa viável à já tradicional formação de duas violas, uma Rabeca e adufe. O intuito era provocar e gerar uma tensão e, assim, promover posteriormente uma discussão sobre o estado atual do Fandango e seu futuro, levando em consideração o processo de urbanização da região.

coloração, estas madeiras diferem em propriedades anatômicas e mecânicas. O Marupá é originário da Amazônia. O nome científico da caxeta do litoral paranaense e paulista é a *Tabebuia cassinoides*, enquanto o marupá é a *Simarouba amara*.

Aorélio queria intencionalmente gerar tencionamentos e disputas na concepção dos significados do fazer Fandango e, assim, produzir outros deslocamentos de significados.

Terminado o ensaio, jantamos juntos um delicioso barreado e nos preparamos para o baile de logo mais. Por volta das 21 horas nos dirigimos ao Mercado do Café, em Paranaguá. Passamos pela praça central de Valadares, onde uma grande concentração de pessoas pulava carnaval ao som de marchinhas tocadas por uma banda no meio da praça. Ao ouvir aquilo, o Poro de Jesus me falou com ar melancólico e saudosista:

“– Que saudades do meu irmão! Ele era trombonista e tocava sempre no carnaval.” (Diário de Campo número 20140303).

O carnaval é uma data muito especial para aquela comunidade, não só pelo feriado festivo, mas principalmente pela devoção ao Divino, marcada em praticamente todos os eventos sociais e particulares.

Atravessamos a ponte e caminhamos pelo aterro de Paranaguá passando pelo Aquário, o MAE e o Mercado do Peixe, até chegarmos ao Mercado do Café. O evento era organizado pela Fundação Municipal de Cultura e, a aquela altura, já havia público esperando (alguns até impacientes para que o baile começasse logo).



Figura 16 – Ensaio de Fandango: Poro de Jesus (adufe), Zeca Martins (Rabeca), Aorélio Domingues (viola). Foto do autor.

2.2.3 A PERFORMANCE

Tudo foi muito bem planejado por Aorélio Domingues. Para ele, o evento precisava mostrar à prefeitura, aos demais Mestres e à comunidade que a Mandicuera faz um Fandango diferente, unindo o “tradicional ao novo”.

Sobre a intenção de mostrar aos outros Mestres todo o seu Fandango, Aorélio chama este fato de “enmetidamento”, ou seja, o ato de mostrar suas qualidades publicamente. Este neologismo tem origem na gíria ficar/ser “metido”. Diz que isto é típico da região. A rivalidade entre os grupos é evidente, geralmente amistosa, porém, por vezes, tensa. Segundo eles, apenas o Mestre Zeca, por ser o único mestre rabequeiro, transita com facilidade entre os grupos diversos. A formação instrumental utilizada no baile foi a seguinte:

Tabela 2 - Baile de Fandango

Nome	Instrumento	Função
Mestre Aorélio Domingues	Viola e Canto	Condução do baile cantando as melodias, voz principal e tocando a viola principal
Mestre Zeca Martins	Rabeca e Canto	Condução do baile cantando as melodias, segunda voz e tocando a Rabeca principal
João Trisca	Viola	Apoio rítmico/harmônico à viola principal
Lauri Eduardo dos Santos	Viola	Apoio rítmico/harmônico à viola principal
Juarez Bergmann Filho	Rabeca	Apoio rítmico/melódico à Rabeca principal
Fred Pedrosa	Rabecão	Reforço da linha do baixo
Poró de Jesus	Adufo	Condução rítmica
Gilvan Amaro	Tambor	Condução rítmica
Aliete Domingues	Colheres	Reforço rítmico (tocou algumas músicas no início do baile)
Comunidade (Vários) ³⁴	Tamancos	Ritmo principal durante algumas marcas do Fandango.

³⁴ Obs. Alguns rapazes da comunidade também participaram tocando o Adufo e o Tambor no fim do baile.

Apresentou então o Fandango, uma formação instrumental ampliada, com violas, Rabecas e principalmente o rabecão (versão “rabecônica” do contrabaixo de orquestra). O rabecão chamou muito a atenção e todos se interessaram pelo enorme instrumento musical, tirando muitas fotos com câmeras digitais e celulares.

O baile teve duração de 5 horas ininterruptas, com exceção de dois momentos de parada para trocar as cordas da viola tocada pelo Aorélio, que arrebentaram. Começamos a tocar às 22 horas e fomos até depois das 3 horas da madrugada. Foi uma experiência rica, e as cinco horas passaram voando; no final do baile, eu estava muito menos cansado do que imaginava que estaria.

Todo meu conhecimento como violinista profissional não representava muito para o Mestre Zeca. O conhecimento acadêmico da música auxilia na percepção e reprodução das melodias, que do ponto de vista estrutural e composicional são geralmente simples; porém, a complexidade está nos contornos melódicos, nas gestualidades e intencionalidades rítmicas e na métrica subordinada à prosódia das palavras cantadas. Estes fatores revelaram-se um elemento que toma certo tempo e imersão para que seja compreendido e reproduzido satisfatoriamente.

Na *performance* do baile, minha função era clara: dar apoio ao Mestre Zeca e proporcionar algum contracanto às suas melodias tão características e pessoais. Qualquer tentativa minha, de improvisação melódica ou de assumir alguma melodia de caráter mais protagonista, movidas pelo meu envolvimento com a música e com a vontade de participar, irresistíveis em um ou outro momento das cinco horas de baile, não era exatamente censurada, mas logo o Mestre me dizia que ele aceitava aquilo, mas que outros mestres não seriam tão tolerantes. O Aorélio me disse, no meio do baile, que melodias improvisadas no meio do canto atrapalhavam, imagino que pelo fato de quebrarem (atravessarem) a métrica das palavras. Então, logo assumi definitivamente o papel de apoiar o mestre e suas melodias. No Fandango, assim como na música medieval e renascentista, a função primordial dos instrumentos é a de apoio ao canto ou à dança.

As melodias do Mestre Zeca se limitavam a duas ou três, todas semelhantes, com pequenas variantes e intercaladas de acordo com o ritmo e caráter do Fandango (sobretudo as batidas de dom-dom e chamarrita). Apesar de simples, são sempre bem elaboradas e com um contorno refinado. Eu percebi, desde a primeira vez que toquei com o Mestre Zeca, que ele toca sempre as mesmas melodias, com pequenas variações. Elas fazem parte da identidade de Zeca e, de certa maneira, se confundem com o próprio sujeito, definindo e

demarcando quem ele é enquanto músico rabequista e Mestre do Fandango. A melodia cria o Zeca tanto quanto ele cria a melodia, e assim faz parte de sua identidade (ou a desloca). A segunda voz que criei para as melodias do Zeca funcionou muito bem e ele ficou muito satisfeito. Elogiou várias vezes a “parceria”, geralmente com gestos de aprovação enquanto tocávamos. Neste momento, nossos diálogos musicais foram tão ou mais importantes que as palavras trocadas.

O consumo de bebidas alcoólicas era intenso, principalmente a mistura tradicional local chamada de Mãe com a Filha, bebida à base de melaço de cana e pinga. Diversas bebidas eram constantemente servidas aos músicos, “patrocinadas” pelo público presente, que se divertia cada vez mais. Havia pessoas de todas as idades e tudo transcorreu na maior tranquilidade, sem nenhum incidente mais sério ou desavença de qualquer tipo.

As vestimentas variavam das mais tradicionais para Fandango (homens de calça social, camisa e chapéu, mulheres de saias floridas) até fantasias de carnaval. Pessoas dançavam alegremente, variando muito os pares, senhores e meninas novas, senhoras e rapazes, não havia divisões e segregações aparentes; porém, as moças mais bonitas eram as mais disputadas para a dança.

Momento especial foi o da batida dos tamancos, em que os pés dos dançarinos, calçando os acessórios feitos de solado de uma madeira dura e sustentados no pé por tiras de couro, transformam-se em instrumentos musicais e juntam-se aos ritmos e melodias dos outros instrumentos musicais.

O tablado tremia e o som que vinha dos tamancos era muito forte, a ponto de eu não ouvir os outros instrumentos musicais, mesmo amplificados ao volume máximo. Crianças e adultos dividiram a roda com entendimento e cumplicidade. Foi um momento muito bonito e emocionante de participar.

No meio do baile, Zeca vira para mim e diz:

“– Você tem agora que aprender a fazer esta segunda voz cantada para acompanhar o Aorélio.” (Diário de Campo número 20140303).

Eu disse a ele que não sei cantar, porém, ele contra-argumenta dizendo que é fácil. Imagino que possivelmente ele esteja preocupado com algum futuro substituto.



Figura 17 - Baile de Fandango

Terminado o baile, voltamos caminhando para a Mandicuera e fui dormir no barracão onde antigamente funcionava a oficina do Aorélio. Dormi em um colchonete, em meio ao cenário e figurinos do Boi de Mamão e instrumentos pendurados nas paredes. Dormi pouco, mas pesadamente.

Na manhã seguinte, enquanto todos ainda estavam dormindo, fui caminhar pela propriedade. Desci até a encosta e pude ouvir os diversos sons da mata e do mangue. Aquilo fervilha de vida.

Voltando à sede da Mandicuera, logo chega o mestre Zeca. Fomos até a cozinha e tive a oportunidade de, enfim, conversar com calma com ele. Ele me disse que havia gostado muito do baile e que foi o melhor Fandango de que ele participou em muito tempo. Ele realmente parecia muito feliz e orgulhoso. Disse que, no caminho para a Mandicuera, encontrou o Mestre Brasília, violeiro e cantor do grupo que leva seu nome, e que havia comentado que o Fandango do Aorélio tinha sido o melhor de todos. Segundo ele, Mestre Brasília apenas respondeu: “– Também, com a quantidade de instrumentos que ele tinha...” (Diário de Campo número 20140303). Isto é mais um indicativo do significado e da simbologia que carregam os artefatos musicais; em sua fala, Brasília refere-se claramente ao número de instrumentos e não de instrumentistas.

Zeca foi até a Mandicuera tomar um café e logo pegaria o barco rumo à Ilha de Superaguí, para tocar em um baile por lá. Antes de nos despedirmos ele me disse:

– Esse menino aí [referindo-se ao Aorélio]... antes dele ninguém me conhecia e agora todos sabem quem eu sou. Quando comecei a tocar com ele, os outros mestres falaram pra eu não tocar, mas eu gosto de ensinar. Eu não sei ler nem escrever, mas aqui eu sou Mestre Rabequeiro e do Fandango (Diário de Campo número 20140303).

.....

A partir deste excerto, é possível identificar vários conceitos teorizados por pesquisadores de diferentes áreas e contextualizá-los em campo. Ficaram claras as complexas relações sociais que envolvem a preparação e a performance musical do Fandango. Estes eventos não são puramente musicais e revelaram-se, para mim, como verdadeiras arenas de disputas, tensões e conflitos. No caso específico do Fandango de Paranaguá, os processos de urbanização (modernização) forçaram uma transformação na tradição do Fandango. Este processo é contínuo e evidencia o embate entre discursos tradicionais e de modernidade. Aqueles que defendem as tradições mais antigas e aqueles que entendem que é preciso adaptar-se a novas realidades. Percebi também que, como afirmam Hall (2002) e Garcia Canclini (2013), é preciso prestar atenção nos discursos e processos de hibridação e no que está fora deles; aí, sim, constituem-se os significados.

Cito também os conceitos de identidades e deslocamentos em Hall (2002) para identificar e compreender as identidades de sujeitos atuantes no contexto cultural aqui exposto. O deslocamento de identidades fica evidente em Zeca e a negociação entre as suas atividades profissionais, com suas atividades no Fandango. O fato de ele querer carregar consigo sua Rabeca (item 1.3.1 desta tese), em uma longa caminhada e apesar de não haver uma perspectiva de tocá-la, revela que ele naquele momento queria ser reconhecido como Mestre Zeca. Fandagueiro. Rabequeiro.

Da mesma forma, na performance do Fandango, Zeca fez questão de me lembrar, de maneira muito sutil e gentil, qual era o meu lugar e função naquele evento. Já Aorélio também me evidenciou os deslocamentos apontados por Hall, ao evidenciar as qualidades de seu Fandango e ao querer provar que, apesar de jovem, já atua como Mestre em seu circuito. Havia a preocupação em demonstrar aos outros atores deste circuito, sobretudo aos outros mestres e ao poder público, que seu fandango é diferente, atualizado. Cito ainda a própria identidade marcada pelos instrumentos musicais, pois ao introduzir uma formação

ampliada e com novos instrumentos para aquele contexto, Aorélio gerou um tencionamento à percepção e significados do “Fandango tradicional”.

Os conceitos de hibridação e a relação entre as culturas populares e processos de urbanização de culturas rurais presentes em Garcia Canclini (2002; 2013) ajudam-me a entender os processos pelos quais a cultura popular se transforma, sobretudo em uma região tradicionalmente de fronteira rural em processo de urbanização. O baile que era antes confinado ao ambiente residencial, agora estava caminhando em direção ao baile urbano. Neste caso, ainda promovido pelo poder público. O campo, também me mostrou que estas atualizações, como afirma Garcia Canclini, não são isentas de disputas e tencionamentos.

Em consequência, a metáfora da cartografia das cidades, pessoas e culturas presente em Martín-Barbero (2004) me auxilia a perceber o contexto popular já urbanizado ou em processo de urbanização. Este conceito presente em minhas observações é evidenciado principalmente na relação do Fandango com os sujeitos que não tiveram contato direto com as significações mais antigas do baile. Refiro-me aqui à tensão da relação funcional do Fandango, desde o “antigo” baile como pagamento do trabalho coletivo de uma comunidade, pelo débito por uma colheita, um arrasto de rede de pesca ou outro tipo de mutirão, até o mais recente baile urbano.

Sobre o significado e simbologias dos instrumentos musicais, baseio-me principalmente em Dawe (2003) e Neustadt (2007), com seu olhar contextualizado dos artefatos musicais, ligados às práticas inseridas em coletivos americanos. Também cito as análises feitas por Travassos (2000), que investiga as relações sociais de um instrumento musical e o poder que emana do mito e do ritual incorporados nos artefatos musicais. No baile, os instrumentos musicais muitas vezes polarizaram as atenções e protagonizaram relações sociais.

A respeito da performance musical, estou em diálogo com Turino (1999) e o conceito de performance participativa na etnografia musical. A minha vivência durante o baile, e a oportunidade de tocar Rabeca junto com o Mestre Zeca, me proporcionou uma perspectiva que de outra forma não seria possível. Os diálogos musicais, só são possíveis quando performatizados. Também concordo com Dawe (2011), Travassos (2000; 2006) e Neustadt (2007), entre outros, quando afirmam que é preciso entender os instrumentos musicais no contexto social (histórico, geográfico e temporal) que estão representados e imersos, sendo produzidos e executados. É preciso participar da construção musical e

perceber o material sonoro a partir da percepção dos interlocutores. É preciso tocar e ser tocado.

Já Williams (2000) me dá subsídios para entender como a produção cultural se estabelece e ainda suporta a compreensão das relações entre os produtores de cultura e as instituições privadas e estatais. Este autor me auxilia a entender os processos de negociação entre Aorélio e o poder público. Como sua trajetória política não poderia ser ignorada durante a observação e análise daquele evento e como tais atravessamentos são constantes nas relações sociais.

Finalmente, o conceito de diálogo bakhtiniano presente em Faraco (2003) me auxilia a melhor compreender o lugar de fala destes sujeitos. Considero neste caso os diálogos em um sentido amplo, tanto nas conversas e trocas de palavras, quanto naqueles musicais e gestuais, em que nenhuma palavra foi verbalizada, mas mesmo assim foram momentos muito potentes e carregados de simbolismos e significados, como quando eu tocava alguma melodia que se destacava na textura musical, em contra-canto com as melodias de Mestre Zeca. Apenas com o olhar era possível saber se ele aprovava ou não aquele “canto”. Neste momento, as vozes das Rabecas assumiam o protagonismo da relação social, tomando o lugar das vozes de sujeitos.

Vivenciei, neste baile, as nuances e sutilezas de símbolos e significados apontados por Turino (1999) na sua relação de etnografia musical na performance participativa. Guiado por Bakhtin e Faraco (FARACO, 2003), meus diálogos com Aorélio, Poro e principalmente Mestre Zeca (os diálogos musicais e verbais), me mostraram que é preciso entender o lugar de fala destes sujeitos e que no encontro festivo do baile e dos diálogos e na comunicação se estabelecem a materialidade das práticas culturais.

Pesquisas futuras, em outros momentos, em outros bailes e com os demais grupos, poderão contribuir para este diálogo/arena de disputas, evidenciando novos conceitos, outros sujeitos, identidades e práticas, possibilitando uma maior compreensão de como a cultura é produzida e transformada. A partir destes autores, construo uma rede conceitual transdisciplinar que me ajuda a pensar e contextualizar esta pesquisa. No meu caso, a etnografia e a experiência em campo, foram em si, geradores conceituais, ou melhor, disparadores para que eu pudesse entender na prática, conceitos teóricos que evidencio e aprofundo a seguir.

3 DIÁLOGOS CONCEITUAIS

O desafio de analisar a complexidade das relações entre sujeitos e objetos em práticas culturais exige o diálogo e a argumentação apoiados em autores de diversas áreas. O pesquisador e etnomusicólogo Kevin Dawe (2011) argumenta que o estudo de um artefato musical é tão complexo que deve ser observado em múltiplos escopos correlacionados. Ele cita os campos da Etnomusicologia, Antropologia e Estudos Culturais como sendo tão reveladores para este campo de pesquisa, quanto o estudo da física, da ciência dos materiais ou de sistemáticas biológicas, incluindo a performance musical. Aqui ainda podem ser incluídas as áreas da Luteria, com ênfase nos procedimentos técnicos de construção manual de instrumentos musicais, assim como o Design, normalmente relacionado ao processo de fabricação como um todo, desde a projeção até a produção final destes artefatos. Entendo o Design a partir de autores filiados às temáticas dos Estudos Culturais e da Cultura Material, em que os artefatos são compreendidos e significados não somente por sua forma e função, mas como mediadores (e algumas vezes protagonistas) de relações sociais.

Para Kevin Dawe a construção de instrumentos musicais exige uma gama de "habilidades psicobiológicas, sociológicas e socioculturais, independentemente do nível de construção" do artesão (DAWE, 2003, p. 275). Cita ainda que a morfologia de um instrumento musical revela "através de seu formato, decorações e elementos iconográficos" uma incorporação de "valores, políticas e estéticas da comunidade dos músicos que a representam" (DAWE, 2003, p. 275-276).

A partir do pensamento de Dawe, faz-se necessário situar aqui alguns conceitos e seus autores para melhor delinear as teorias que me apoiam nesta pesquisa. Por trabalhar com uma área interdisciplinar, necessito explicitar este encadeamento de autores, conceitos e disciplinas para evidenciar a forma como construí meu referencial teórico.

Ao apresentar conceitos e autores que estruturam esta tese, pretendo demonstrar a trajetória de como construí teoricamente os argumentos que me permitem observar e analisar meu campo. Esta linha condutora não pretende ser linear e exclusiva e tampouco representa necessariamente uma ordem cronológica ou hierárquica. Esta linha é uma ordem sequencial da maneira como entendo que o conhecimento está sendo desencadeado. De certa forma, construo meu referencial teórico assim como observo as práticas de construção de instrumentos musicais em meu campo, como uma sequência em forma de cadeia operatória.

Organizo esta cadeia a partir de grandes áreas conceituais em direção às práticas específicas, em um movimento que eu poderia descrever como do externo para o interno, ou do Global para o Local. Acredito que esta seja uma dentre várias possibilidades. O encadeamento foi pensado para que cada item possa contextualizar e dar suporte teórico, conceitual e metodológico para os seguintes e, por ser uma dentre várias possíveis, ela não necessariamente precisa ser organizada nesta ordem e alguns itens poderiam inclusive pertencer a mais de um local simultaneamente. Tal organização me mostra que os processos de construção do conhecimento acadêmico ou do saber teórico se aproximam muito dos processos de construção do fazer dos processos materiais. A construção de uma tese é também Cultura Material.

3.1 CULTURAS

Esta tese lida com fenômenos culturais manifestados principalmente nas práticas do Fandango, porém não só nelas. Um pouco mais amplamente eu poderia descrever esta pesquisa como um estudo cultural sobre um artefato musical.

O termo cultura/culturas é bastante complexo e será abordado principalmente segundo os autores Nestor Garcia Canclini (2002; 2013) e Raymond Williams (2000). Ambos os autores problematizam o conceito de Cultura a partir e em direção a diversos contextos.

Parto da ideia de mapeamento do Circuito Cultural e Mercado Simbólico (GARCIA CANCLINI, 2013) em que a Rabeca está inserida, é possível identificar e problematizar categorias específicas a partir da observação das tensões e negociações entre culturas subalternas e hegemônicas (WILLIAMS, 2000; GARCIA CANCLINI, 2002). Também a partir destes autores é possível identificar traços de aculturação, desterritorialização cultural, as distinções simbólicas e demais processos de hibridação presentes na constituição da relação artífices/artefatos na construção de Rabecas³⁵.

Compreender brevemente o termo Cultura é importante para entendermos a trajetória de sua definição até esta tese. Em uma análise feita por Raymond Williams em seu livro *Cultura*, da edição do ano 2000, a cultura deve ser compreendida como um

³⁵ Assim também se faz necessário analisar as negociações dos sujeitos e as instituições culturais como indicam Williams (2000) e Garcia Canclini (2013).

processo. Para ele, seu significado tem origem no cultivo agrícola e criações animais e, por consequência, no cultivo da mente humana, conceito compreendido assim até o século XVII. Já no fim do século XVIII, o termo era usado para definir a "configuração ou generalização do espírito que informava o modo de vida global de determinado povo" (WILLIAMS, 2000, p. 10). Durante o século XIX, o termo foi pluralizado para Culturas e continuou definindo um modo de vida global e característico. Assim, ele nos demonstra que o entendimento do termo Cultura, em sua trajetória histórica, nos direciona para um movimento do exterior (cultura como cultivo agrário e de animais) para o interior (cultivo da mente).

Williams a divide em três estágios diferenciados:

1. Estado mental desenvolvido: o que era entendido como a pessoa culta;
2. Processos deste desenvolvimento: os interesses e atividades culturais;
3. Os meios deste processo: as artes de maneira mais específica ou o trabalho intelectual do homem de maneira mais ampla.

Williams aponta que a coexistência destes significados gera conflitos frente ao uso do termo para indicar "modo de vida global". Assim, o autor assinala para duas formas principais de convergência de interesses quanto o uso do termo:

- a) ênfase no espírito formador: maior atenção para atividades evidentemente culturais - linguagem, estilos de arte, tipos de trabalho intelectual;
- b) ênfase na ordem social global: o trabalho intelectual e as artes são fruto direto ou indireto de uma ordem constituída por outras atividades sociais;

Estas posições por sua vez são comumente classificadas como idealista e materialista.

Contudo, a importância de cada uma dessas posições, em contraposição a outras formas de pensamento, é que leva, necessariamente, ao estudo intensivo das relações entre atividades "culturais" e as demais formas de vida social. (WILLIAMS, 2000, p. 12)

Estas posições implicam em métodos amplos:

- a) Idealistas - ilustração e elucidação do espírito formador. Histórias nacionais e estilos de arte que refletem valores de um povo³⁶.

³⁶ Estas questões também foram analisadas e refletidas por Garcia Canclini faz em Culturas Populares no Capitalismo.

- b) Materialistas - investigações do macro para micro, local a partir do global - partindo de observações sobre características conhecidas ou verificáveis de uma ordem global para formas específicas de manifestações culturais.

O registro materialista definido por Williams segue, nesta pesquisa, em consonância com o pensamento de Garcia Canclini; porém, em minhas observações, estas classificações não são claras e percebo vários atravessamentos. Ora os discursos de meus interlocutores aproximam-se de características idealistas, quando defendem uma "identidade" caíçara ampla, por exemplo; ora têm caráter materialista, quando relacionam as práticas do Fandango e as caracterizam como a "mais característica expressão da cultura paranaense (Diário de Campo número 20140415)".

Segundo Williams (2000), as atividades desenvolvidas pela sociologia da cultura na metade do século XX eram amplamente fundamentadas nestas duas posições; porém, com algumas mudanças na convergência de interesses. Na ênfase na ordem social global, há uma insistência de que a prática cultural e a produção cultural não se formam a partir de uma ordem pré-estabelecida, mas sim, são elementos importantes na sua constituição.

Ela também tem características da ênfase no espírito formador, mas é encarada como "o sistema de significação mediante o qual necessariamente uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada" (WILLIAMS, 2000, p. 14). Para o autor, no modo de vida global existe um sistema de significações essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social. Assim, a cultura deve ser vista como atividade artística e intelectual incluindo agora todas as "práticas significativas" (artes, produção intelectual e também linguagem, filosofia, moda, jornalismo etc...)

Nessa perspectiva, Williams define os estudos culturais como um ramo da sociologia com ênfase nos sistemas de significação nas práticas e produções culturais manifestas. Surgem duas tendências principais, uma dentro do pensamento social geral e outra dentro da história e da análise culturais.

Neste panorama, Williams nos mostra que a Cultura vista por diferentes referenciais disciplinares pode nos levar a certa confusão. Se por um lado, seguindo uma linha da arqueologia e antropologia culturais, ela está mais relacionada à produção material, por outro, nas disciplinas de História e dos Estudos Culturais a referência direciona principalmente para significados e sistemas simbólicos. Para o entendimento desta tese, é importante ressaltar que em Williams a produção material e a produção simbólica não podem ser contrastadas (separadas) e sim, relacionadas. Não é uma em

detrimento da outra, ou seja, para ele, estes argumentos não são fundamentalmente opostos e sim sobrepostos. A constatação de Williams me aproximou ainda mais da definição de Cultura como Culturas Híbridas em Garcia Canclini.

Garcia Canclini (2013; 2002) e Williams (2000) auxiliam no entendimento do fenômeno cultural observado e localizado em uma fronteira entre o campo e a cidade. Esta cultura de fronteira pode ser entendida como sendo sem centro (ou de muitos centros), feita do cruzamento de modos e compondo várias identidades. Observo nas práticas locais que, apesar dos discursos por vezes idealistas, há uma gama de influências "importadas" (dos meios de comunicação, das instituições envolvidas, dos meios virtuais) que gradualmente são incorporados nas falas destes sujeitos e nos seus modos de fazer. Assim, pensando em múltiplas influências, estes autores apontam para o uso do termo Culturas, como o mais apropriado.

Em minha tese, pretendo localizar as manifestações observadas nas definições de cultura popular e culturas híbridas de Garcia Canclini (2013). Entendo os fenômenos observados como em constante negociação com contextos hegemônicos, não como forma de resgatá-la ou resguardá-la contra a cultura dominante, mas considerando a dinâmica cultural em seu contexto fenomenológico específico e como, afirma Coelho, "promovendo a democratização da cultura...e...o livre trânsito dos sujeitos e objetos culturais em toda sua multiplicidade" (COELHO, 1997, p. 120).

3.2 CULTURA MATERIAL

O estudo da Cultura Material pode ser mais amplamente definido como a investigação da relação entre as pessoas e as coisas, independentemente de tempo e espaço. A perspectiva adotada pode ser local ou global, preocupada com o passado ou o presente, ou a mediação entre os dois (MILLER & TILLEY, 1996 *apud* OESTIGAARD, 2004). Porém, entendo que a relação deve ser analisada e compreendida dentro de um contexto espaço-temporal definido (DAWE, 2011).

Sobre o tema Cultura Material, Daniel Miller (2010) contesta a visão de que as pessoas se relacionam com os objetos em detrimento da relação com outras pessoas. Para o autor, as pessoas são igualmente capazes (ou incapazes) de se relacionar com pessoas e objetos, situando-os em níveis equivalentes e mostrando-nos como as relações materiais são profundas. Utiliza-se da pesquisa etnográfica aplicada em várias partes do mundo e

analisando diferentes objetos, desde a indumentária até aparatos tecnológicos. Para ele, nossas relações são igualmente sociais e materiais, não há uma sem a outra. Em suas pesquisas, analisa o consumo de bens materiais e o prazer que algumas pessoas sentem em adquirir coisas. Também analisa os efeitos da separação, da perda e até da morte, e como pessoas lidam com estas situações através da retenção de objetos. O autor argumenta que, uma vez que não podemos controlar a morte, usamos a nossa capacidade de controlar a separação gradual dos objetos associados com o falecido como uma forma de lidar com a perda (MILLER e PARROTT, 2009).

Daniel Miller (2010) ajuda a entender as relações sociais e materiais entre sujeitos e objetos e aponta para uma pesquisa na temática da Cultura Material, relevante no estudo e análise de artífices e artefatos, neste caso mestres construtores e seus instrumentos musicais. A partir dele é possível situar as diversas relações entre pessoas e coisas durante estágios da trajetória da vida social das coisas, dialogando assim com Appadurai e Kopytoff (APPADURAI, 2008; KOPYTOFF, 2008). A partir de Miller é possível entender os processos de manufatura, mostrando que muitos artefatos, apesar de serem aparentemente idênticos, revelam em seus processos de construção, maneiras totalmente distintas de realização.

Nesta relação de sujeitos e objetos, nós fazemos as coisas e por consequência, na mesma medida, as coisas nos fazem também (MILLER, 2010, p. 66). Nessa perspectiva, o autor nos sinaliza que é possível conhecer as pessoas através da mediação de seus objetos, que podem nos revelar textos não ditos (cf. as entrevistas, por exemplo).

Magalhães (1997) argumenta acerca das práticas da Cultura Material brasileira com a seguinte constatação:

“O que parece existir é uma disponibilidade imensa para o fazer, para criação dos objetos. Parece-me que no caso brasileiro nós poderíamos dizer que toda a atividade com características de artesanato, ou seja, relação muito direta entre ideia e concretização, pequena intermediação entre a ideia e o objeto final, são formas iniciais de uma atividade que quer entrar na trajetória do tempo. Quer evoluir na direção de maior complexidade e de resultados mais efetivos.

... E na observação desses valores, desses indicadores, tentar acompanhar a evolução desse processo. E introduzir nesse processo condições para que ele se desenvolva com harmonia.

É possível até ir-se mais adiante e dizer que esta evolução na direção de uma maior complexidade, de uma maior elaboração, caracterizada por um índice de invenção, como sendo uma atitude de pré-Design. Em outras palavras, o artesão brasileiro é basicamente um Designer em potencial, muito mais do que propriamente um artesão no sentido clássico (MAGALHÃES, 1997, p. 180).

Concordo com Magalhães sobre o processo artesanal no Brasil ser muitas vezes bastante direto; porém, não concordo com uma visão evolucionista das práticas culturais.

Da mesma forma, para Miller (2010) o funcionalismo ainda dita as regras de como vemos e explicamos nossas relações com os objetos, pois através da função rotulamos o que temos:

...além de dominar relações familiares com coisas, ela também oferece uma poderosa trajetória do pensamento acadêmico. O adágio "a forma segue a função" ficou famoso no Modernismo e continua a ser um tropo no Design e na Arquitetura (MILLER, 2010, p. 70).

O autor critica esta visão exclusivamente funcionalista dos objetos, pois vê nela o perigo de analisarmos a Cultura Material a partir de um ponto de vista evolucionista, já que a função seria um aspecto da adaptação da humanidade ao seu ambiente.

A objeção é na verdade muito simples. Se nossos costumes sociais e culturais, de qualquer maneira, estivessem ligados a funções, isso teria produzido uma humanidade relativamente homogênea, cuja variação seria correlata às diferenças nos ambientes. Mas a antropologia social existe porque a humanidade se desenvolveu de modo completamente diverso... Aceitar os efeitos da evolução sobre qualquer outro ser humano seria dizer que uma sociedade é mais bem-adaptada em termos evolutivos que outra. (MILLER, 2010, p. 71).

Ainda dentro do universo da Cultura Material, e olhando para o artefato em si, podemos observar o contexto específico das Rabecas brasileiras e partimos do pressuposto de que sua trajetória tem início em observações feitas por artesãos a partir do violino. Assim, poderíamos considerar que algumas Rabecas, ao absorverem técnicas de construção e elementos estruturais de uma Luteria europeia, estariam caminhando em direção ao violino, em uma “violinização” da Rabeca.

Acredito que não seja o caso e para essa afirmação aplico as reflexões de Peter Burke (2003) a respeito do que chamou de Circularidade Cultural. Por mais que a Rabeca incorpore elementos “violínísticos”, seu contexto espaço temporal não é o mesmo do violino. Assim sendo, mesmo que a Rabeca parta do violino e caminhe novamente em sua direção, ela nunca chegará ao ponto de partida. Esta biografia da Rabeca deve ser abordada como forma de contextualizá-la (localizá-la no espaço tempo) dentro de um circuito de produção, circulação e consumo (GARCIA CANCLINI, 2013; APPADURAI, 2008; KOPYTOFF, 2008).

3.2.1 DIÁLOGOS ENTRE MENDES E CORRÊA

Invoco aqui dois autores da área do Design que me ajudam a dialogar com os conceitos gerais da Cultura Material em sistemas de Produção, Circulação e Consumo/Uso. A partir de Mendes e Corrêa pude conectar os conceitos teóricos com minhas observações

em campo, sendo ambos importantes para materializar a teoria e me possibilitar ultrapassar uma barreira sentida entre a teoria e a prática.

Minhas observações a respeito destes dois pesquisadores partem de suas teses de doutoramento. O pesquisador Ronaldo de Oliveira Corrêa (2008; 2012) estuda processos que envolvem a produção artesanal em cerâmica na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. O pesquisador estabelece por meio da análise de gestos técnicos e plásticos, presentes nas práticas do fazer do artesanato de cerâmica, uma justaposição das relações sociais em um determinado tempo e espaço. Para ele, aproximar-se do fazer artesanal significa também aproximar-se e apreender-se da materialidade das coisas, do que é dito e não dito neste processo e, conseqüentemente, moldando as formas de viver.

Em outra perspectiva, a pesquisadora Mariuze Mendes (2011; 2012) relaciona a vida social de artefatos a processos culturais e possibilita uma reflexão sobre como aspectos simbólicos e imaginários são traduzidos e traduzem relações sociais, construindo, assim, um universo inteligível mediado pela materialidade das coisas. Sua pesquisa observa a produção de móveis artesanais trançados em fibra na cidade de Curitiba, Paraná, Brasil.

Entendo que o argumento principal em ambos os textos é de que os artefatos podem agir como mediadores de relações sociais. Ao situar seus universos de pesquisa em um circuito de produção, circulação e consumo de artesanato em sociedades urbanas, os autores entendem a Cultura Material como a relação situada entre sujeitos e artefatos em um determinado contexto espaço temporal.

Mendes define o termo Cultura Material, argumentando que este deixa marcas e rastros, reais ou metafóricos. Para ela, a Cultura Material “significa, testemunha e materializa a construção de histórias, identidades, lugares, épocas e formas de viver. As marcas, ilustres e anônimas, deixam sinais de culturas, revelam modos de relacionamento entre sujeitos, destes com as coisas e com a vida em sociedade” (MENDES, 2012, p. 16).

Com esta definição, a autora nos mostra que é possível nos aproximarmos do mundo vivido, por meio da mediação das coisas que nos rodeiam. Também nos mostra que se as coisas deixam marcas e rastros, é possível investigarmos (rastreamos) estas marcas, reconstruindo trajetórias a partir das coisas materiais. Salienta ainda que os artefatos medeiam relações sociais e são indissociáveis de processos culturais. Em sua definição de artefatos, a autora afirma que são objetos “produtos da ação humana e atendem a necessidades materiais e/ou simbólicas, fornecendo informações sobre culturas, épocas e

quem produz. São codificados e decodificados (ou seja significados) em processos culturais nas esferas de produção, circulação e consumo.” (MENDES, 2012, p. 16)

Já Corrêa faz uma análise a partir das narrativas de artesãs ceramistas, com o objetivo de entender as formas (ditas e não ditas) de objetualizar um artefato (incluindo aqui o corpo). Esta noção de narrativas verbais e não verbais e do corpo como artefato se mostraram úteis em minhas observações de campo, já que tive que buscá-las ao observar que gestos, técnicos e musicais muitas vezes se mostravam mais reveladores que as falas dos interlocutores. Assim, Corrêa me mostra que a Cultura Material pode ser entendida muito mais amplamente do que eu inicialmente imaginava, e que o conceito de objetificação, também detalhado por Miller, quando aplicado a narrativas não verbais, como os gestos, me abre a possibilidade de observar, analisar e entender a produção musical neste contexto.

Da mesma forma, ao mapear as trajetórias dos artefatos, Mendes cumpre o objetivo de entender em qual circuito eles circulam, tornando-se mais evidente a necessidade de contextualizar a Cultura Material espaço temporalmente. Mas há uma aproximação na definição de artesanato e artefato nos dois autores quando Mendes situa os “artefatos como *expressão objetualizada* de culturas, agindo como mediadores e constituidores de relações sociais” (MENDES, 2012, p. 16).

Corrêa entende o artesanato como:

expressões objetualizadas das culturas humana de forma geral e, mais especificamente, de um grupo social determinado histórica, econômica, política, (re)produtiva, estética e socialmente. Por expressão objetualizada entendo a materialização de códigos simbólicos, a manipulação de materiais e o exercício de gestualidades plásticas, dispostos na configuração de enunciados que explicitam de alguma forma (aqui interpretada) as subordinações e as resistências aos dispositivos de poder, as disputas e enfrentamentos entre atores, as fraturas e sombreamentos a respeito da experiência moderna e sua expressividade sensível (CORRÊA, 2008, p. 18).

Ambos buscam suas reflexões nos processos (circuitos) de produção, circulação e consumo de artefatos para entender a relação entre sujeitos e artefatos em contextos locais e temporais específicos. Por isso a necessidade de Corrêa localizar grupos sociais de maneira histórica, política, econômica etc... Estes autores mostram que as generalizações não são mais possíveis e que tirar um artefato de seu contexto é apagar algo do simbolismo a ele e por ele significado.

Estes autores também revelam que é possível tratarmos os artefatos de maneira equivalente aos sujeitos envolvidos nas relações sociais, pois, como afirma Miller, um não existe sem o outro e um só é reconhecido por intermédio do outro.

Mendes explica que:

Trazendo os artefatos para um primeiro plano é possível perceber que estes, como constituintes de nossa Cultura Material, medeiam relações éticas, estéticas, econômicas, culturais e históricas e, ao circularem, se hibridizam e marcam contextos vividos em espaços. (MENDES, 2011, p. 29)

Porém, para Corrêa a categoria artefato transborda a materialidade e incorpora também as narrativas, verbais e não verbais. Desta forma, e entendendo os gestos como narrativas, o pesquisador nos leva a entender o próprio corpo como artefato.

Ao analisar os discursos verbais e/ou gestuais, os autores buscam evidenciar fazeres e identificar quem materializa e performatiza usos. É preciso entender que ao observar, interpretar e descrever o gesto, não estamos apenas falando de uma maneira não verbal de explicar alguma coisa, ou um sinal. Estamos lidando com uma categoria em si, complexa e que demanda uma melhor abordagem. Corrêa nos dá uma amostra da complexidade da categoria ao nos direcionar para a possibilidade do gesto “reconstruir a história a partir de experiências narradas”, ou então que o gesto pode “organizar uma identidade que, no decorrer da vida, está fragmentada e dispersa” (CORRÊA, 2008, p. 34). Assim, o autor nos mostra que o gesto transborda a elaboração específica para a criação de coisas. Os gestos transbordam a técnica e também são/revelam estéticas, histórias, intencionalidades, performances, entre outros.

Cito uma experiência de campo que ilustra como o gesto transborda as narrativas e se revelam importantes na experiência de campo, sobretudo para o pesquisador etnográfico.

O primeiro contato que tive com o Mestre Zeca Martins foi em uma visita que fizemos devido a uma aula de campo do Curso de Tecnologia em Luteria. Aconteceu no dia 09 de abril de 2012. Saímos de Curitiba com destino a Paranaguá para conhecermos o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná (MAE-UFPR). Depois da visita, caminhamos em direção à Ilha dos Valadares e então rumo à Associação Mandicuera. Chegando lá, Zeca já estava com sua viola na mão tocando e cantando algumas canções. O Mestre Zeca é um sujeito muito quieto e aparentemente um pouco tímido em volta de pessoas novas. Lembro que os diálogos se resumiram a alguns *olás* e *boas-tardes*. Logo Zeca começou a tocar algumas melodias em uma das Rabecas disponíveis. Sabendo que eu era violinista, o professor Guilherme Romanelli, que dividia a disciplina comigo, me alcançou uma Rabeca que estava pendurada em uma das paredes. Logo se iniciou um diálogo puramente musical.



Figura 18 - Diálogo Musical - Foto: Guilherme Romanelli.

Nenhuma palavra foi dita entre nós, apenas narrativas não verbais, gestuais e musicais. Zeca se interessou pelo meu toque e foi se aproximando, demonstrando algumas melodias em sua Rabeca e *gestualizando* (indicando) para que eu repetisse. Era um jogo de perguntas e respostas musicais. Aos poucos fui repetindo a melodia que o Mestre tocava, gradualmente ajustando as notas conforme ele ia me mostrando. A foto anterior (figura 18) foi registrada no exato momento relatado e acredito que este diálogo musical significou muito mais do que se tivéssemos conversado. Se eu tivesse apenas explicado que era professor e violinista, que gostaria de tocar Rabeca e aprender com ele, talvez não tivesse sido tão significativo quanto este momento musical. Foi um momento importante de inserção no grupo e de aceitação de um Mestre que eu ainda não conhecia pessoalmente.

Caracterizo este importante momento do campo como o que John Blacking chamou de abordagem dialética em música (Blacking, 2007). Para o autor, existem dois modos de discurso sobre o fazer musical: eles seriam contrastantes, porém, complementares. São também componentes necessários do fazer musical e evidenciam o que as pessoas pensam sobre a música. Para ele, os dois discursos seriam:

Verbal: falando sobre música como analistas e usuários da música. (A categoria de “analista” inclui as pessoas que interpretam, escutam e avaliam a música, assim como os pesquisadores e acadêmicos).

Não-verbal: a interpretação como uma maneira de cumplicidade, especialmente a experiência bi-musical, isto é, aprendendo a interpretar adequadamente a música de duas tradições diferentes...

... A mais completa compreensão da música e o enriquecimento pela experiência musical vêm da combinação desses dois modos de discurso. (BLACKING, 2007, p. 207 - 208).

Musicalmente falando, percebi mais tarde que a melodia que Zeca me ensinou naquele momento, é uma melodia a que ele recorre em quase todos os momentos, com algumas variações, utilizada por ele nos toques do Fandango, principalmente quando a Rabeca assume a condução melódica. A ela dei o nome de “Melodia de Zeca”.

Melodia de Zeca

José Martins Filho



Figura 19 - Melodia de Zeca

Da mesma forma, Aorélio também recorre a uma melodia que frequentemente usa em suas performances:

Melodia de Aorélio

Aorélio Domingues



Figura 20 - Melodia de Aorélio

Sem ter a pretensão de fazer uma análise musical de cada melodia, decidi registrá-las, pois acredito que também representem identidades de sujeitos. Se compararmos a Melodia de Zeca com a de Aorélio, a própria condução melódica, uso de certas figuras rítmicas e ornamentações representam algo de seus criadores/*performers*. A melodia de Zeca é mais calma, linear talvez, enquanto a de Aorélio, mais inquieta. De certa forma, a melodia de Zeca também é mais contida ou tradicional, se pudermos usar esta denominação, enquanto a de Aorélio, com sequências de contratempos e ornamentações, parece querer quebrar a linearidades.

As análises melódicas, podem futuramente revelar outras relações e podem ser, em si, um objeto rico de pesquisa pela área da etnomusicologia. Ao analisar como cada artífice performatiza suas melodias, é possível perceber as técnicas incorporadas em seus corpos. Lembro-me de tentar aplicar técnicas violinísticas na primeira vez em que toquei na Mandicuera. Pelo fato da construção da Rabeca - seu peso, seu ponto de equilíbrio, entre outros elementos - ser diferente daqueles dos violinos, senti que a maneira como eu estava acostumado não era adequada àquele instrumento. A técnica violinística incorporada por mim ajudou na rápida adaptação ao toque da Rabeca, mas não supriu por completo todas as necessidades.

Sobre o conceitos de técnica, concordo com a análise de Corrêa (2012), que apoia-se em Mauss: “as técnicas caracterizam-se pela presença/uso de um ou vários instrumentos” (CORRÊA, 2012, p.256). Como aponta o autor, Mauss situa a categoria instrumentos dentro de um conjunto de três níveis: Ferramentas, Instrumentos e Máquinas. Ferramentas são peças únicas e simples, instrumentos são um composto de ferramentas e máquinas, um composto de instrumentos. (MAUSS *apud* CORRÊA, 2012, p.256).

Dessa forma, concluo que a técnica, incorporada lentamente como afirma Sennett, deve também ser entendida em contextos específicos. Percebo que este é um elemento importante para entendermos as trajetórias destes Mestres. Entendermos a relação da técnica/sujeito, e como a técnica é incorporada por sujeitos, é perceber como nossos corpos são construídos. Como corpos são, assim como afirmou Corrêa, artefatos.

3.2.2 BIOGRAFIA DOS ARTEFATOS

Partindo de pressupostos propostos por autores como Appadurai (2008) e Kopytoff (2008), artefatos têm uma vida social própria e definem relações culturais de troca e significados (MILLER, 2010). Assim, trocas e apropriações mútuas acabam forjando novos conceitos, que por sua vez, geram novos objetos e significados. Entende-se, então, que instrumentos musicais estão em constante transformação inseridos em um circuito de negociação cultural, marcado por trocas e tensões.

Serão referências para esta tese os trabalhos que abordam as trajetórias e biografias culturais dos objetos. Cito os autores Appadurai (2008) e Kopytoff (2008) como referências no entendimento e contextualização de artefatos em diversos estágios de suas "vidas sociais". Tanto o uso e significados em um sistema de circulação e consumo, quanto às práticas sociais nele existentes. No contexto específico dos instrumentos musicais, cito os trabalhos de Zeitlin (2009) que, a partir de Kopytoff (2008), localiza na história dos instrumentos musicais as mudanças de status cultural e significados que ocorrem em diversos meios.

Já Bates (2012) parte da tese de Appadurai (2008) de que artefatos, neste caso referindo-se a instrumentos musicais, têm uma vida social longa e complexa. Nesta trajetória, estes objetos marcam e são marcados por relações e interações sociais, agindo muitas vezes como "atores que facilitam, previnem ou medeiam a interação social entre outros personagens" (BATES, 2012, p. 364). Para o autor, estes artefatos sonoros são mais do que representações simbólicas de culturas e algumas vezes assumem papel protagonista nas relações sociais, argumentando que em diversas culturas, instrumentos musicais possuem uma mística ao seu redor, como se criassem vida e agissem espontaneamente (*golem-like*)³⁷.

Para Bates estes artefatos não são simplesmente coisas que os seres humanos fazem, usam ou trocam; não são objetos passivos que emanam sons. Assim,

muito do poder, mística e fascínio de instrumentos musicais (...) é inseparável das situações em que uma miríade de instrumentos são enredados em teias de complexas relações entre seres humanos e objetos, entre seres humanos e outros seres humanos, e entre os objetos e outros objetos. Até um mesmo instrumento, em diferentes contextos históricos e sociais, pode estar implicado em categorias

³⁷ Bates cita o caso de guitarras que aparentemente ensinam seus músicos a tocarem. Posso citar em nosso contexto as violas brasileiras e sua estreita relação com divindades ocultas (VILELA) assim como a relação do violino e sua identidade ligada a anjos e demônios.

e diferentes tipos de relações. Eu, portanto, defendo o estudo da vida social de instrumentos musicais (BATES, 2012, p. 364)

Por outro lado, vale trazer como referência Sennett (2009), para quem os objetos têm vidas completamente distintas das pessoas, já que a Cultura Material segue um ritmo diferente da vida biológica. Para ele,

os objetos não entram inevitavelmente em decadência de dentro para fora, como um corpo humano. As histórias das coisas segue um curso diferente, no qual a metamorfose e a adaptação desempenham um papel mais importante, através das gerações humanas (SENNETT, 2009, p. 26).

Esse processo se evidencia no estudo de artefatos musicais, uma vez que Rabecas, violas, violinos e violões, entre outros, são criados para durarem e, não raramente, transferidos de geração em geração. Nesse longo caminho, passam inevitavelmente por adaptações e transformações, de caráter objetivo e/ou subjetivo. Restaurações são constantes, a troca de acessórios também, assim como adaptações ao clima e às mudanças estético-musicais de diferentes locais e gerações. Novos materiais são utilizados, as técnicas de execução são transformadas e assim surgem novas funções e representatividades simbólicas para uma determinada comunidade.

No contexto nacional brasileiro, essas mudanças são bem evidenciadas por Travassos, quando a autora analisa as transformações das violas portuguesas no Brasil até o desenvolvimento da viola chamada de caipira, assim como as mudanças simbólicas de instrumentos regionais (TRAVASSOS, 2000; 2006). Em um contexto internacional, Neustadt faz análise semelhante, traçando as transformações de significado de diversos instrumentos musicais produzidos em comunidades indígenas latino-americanas (NEUSTADT, 2007).

Esta antropologia dos objetos nos leva a entender a Cultura Material como a relação situada entre sujeitos e artefatos em um determinado tempo e espaço.

3.2.3 NÓS FAZEMOS O VERDADEIRO FANDANGO.

Em minha pesquisa de campo, foi comum deparar-me com as estratégias narrativas (verbais e não verbais) que Corrêa demonstra em sua pesquisa. Narrativas como “eu faço do jeito certo”; “meu grupo faz o verdadeiro Fandango” ou “eu corrijo a construção de outros” foram recorrentes e apareceram em vários momentos e diversas situações.

Quanto aos dispositivos não verbais, incorporados em artefatos ou em gestos, estes também são performatizados. Aliás, a performance em si pode ser um dispositivo narrativo potente e uma estratégia de atualização biográfica (de mestres, de grupos musicais, de bailes e de instituições).

Alguns acontecimentos que registrei em meus diários de campo podem ilustrar estas estratégias discursivas verbais e não verbais. O primeiro registro aconteceu em um baile de Fandango de 2014, quando fui convidado por Aorélio para tocar Rabeca junto com o Grupo Mandicuera. A apresentação aconteceu no Mercado do Café³⁸, em Paranaguá, organizada pela Secretaria Municipal de Cultura, que promoveu diversos bailes no Mercado do Café naquele ano.

Desci a Serra do Mar, a partir de Curitiba, juntamente com o contrabaixista Fred Pedrosa, que iria se apresentar conosco, e logo nos dirigimos à Ilha dos Valadares. Passamos pelas ruas estreitas da Ilha e chegamos à Mandicuera. Lá, fomos recebidos por Aorélio, sua esposa Mariana e suas duas filhas e Poro de Jesus, também morador na Mandicuera. Também estavam lá o irmão do Aorélio, sua esposa e filhos que na época moravam lá. Tomamos um café e fomos conversar sobre o baile e nos preparar para um ensaio juntamente com o Mestre Zeca Martins, que logo chegaria. Juntaram-se a nós os violeiros João Trisca e Lauri Eduardo dos Santos, também músicos convidados especialmente para aquele evento (Diário de Campo número 20140430).

Assim como o Baile relatado anteriormente (Capítulo 2), a ideia de Aorélio era mostrar um Fandango diferente para todos, com uma formação mais ampla. Segundo suas próprias palavras, “unir o tradicional ao novo”. Por essa razão ele havia, novamente, convidado músicos extras para aumentar sua formação musical.

³⁸ O Mercado Municipal do Café fica localizado na Ladeira 29 de Julho no Centro Histórico de Paranaguá, Paraná, Brasil. A construção, realizada no século XIX, é no estilo neoclássico. Ela foi posteriormente reformada, já no século XX. É chamada de Mercado do Café, pois lá as pessoas se reuniam para apreciar a bebida.

Então, ao incluir uma formação expandida, com várias violas, duas Rabecas, o rabecão³⁹, adufo, tambores e colheres, Aorélio buscava apresentar o que classificou como um novo Fandango para a comunidade.

No baile, o Rabecão chamou muito a atenção, como normalmente acontece. Várias pessoas se interessaram pelo enorme instrumento musical, tirando muitas fotos com câmeras e celulares. Além disso, o Aorélio tinha a intenção de mostrar aos outros Mestres todo o seu Fandango. Aorélio estava ciente de que, ao expandir a formação instrumental, estaria tencionando as definições e o que se entende por Fandango naquele circuito. No meio do Baile, um membro de um grupo de Fandango local veio até nós e falou em meu ouvido:

“ – Isso que vocês fazem não é Fandango é Baile!” (Diário de Campo número 20140430)

A declaração um tanto irritada daquele sujeito me evidenciou a tensão e a diferença de percepção por parte da comunidade entre um Fandango e um Baile Urbano. Tocávamos as marcas do Fandango, as melodias, as letras, os encadeamentos; toda a dinâmica musical era do Fandango. E ainda assim, devido à formação instrumental, não fazíamos o “verdadeiro Fandango” para ele. Fiquei a pensar no por que fui o escolhido para aquela declaração, e não Mestre Zeca ou Aorélio, que estavam logo ao meu lado. Acredito que tenha sido devido à diferença de *status* entre os Mestres e eu; talvez fosse mais fácil fazer críticas a mim do que aos Mestres.

Outro episódio aconteceu em uma reunião em que estive presente, na sede do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná, no dia 16 de abril de 2014. Estavam reunidos representantes do poder público (Secretaria Municipal de Cultura), representantes de movimentos culturais locais (mestres do Fandango e representantes indígenas da Ilha da Cotinga), além de representantes da UFPR. O intuito do encontro era discutir ações para a promoção da cultura local, entre outros assuntos. Em meio a várias discussões, um dos mestres do Fandango local (preservarei sua identidade) pediu a palavra e disse:

- O verdadeiro Fandango sou eu que faço, pois, o Fandango de verdade é assim, com duas violas, uma Rabeca e o adufo.

E continuou.

-Nós às vezes incluímos outros instrumentos... e podemos tirar também... mas, o verdadeiro Fandango é assim. (Diário de Campo número 20140415)

³⁹ O Rabecão é um instrumento desenvolvido por Aorélio em função do projeto cultural Orquestra Rabecônica do Brasil. Tem o registro sonoro equivalente ao de um contrabaixo e é utilizado principalmente como reforço rítmico e harmônico da linha do baixo.

Este fato ocorreu pouco mais de um mês após o baile da Mandicuera no Mercado do Café, com a formação instrumental ampliada e a fala soou como uma crítica direta ao mestre Aorélio. Zeca já havia me falado da repercussão do baile entre os mestres. Ele me disse que para ele, o melhor Fandango tinha sido o de Aorélio, mas também comentou que entre os outros mestres a opinião foi dividida, alguns gostaram e outros não. Zeca é um dos únicos casos que pude perceber de sujeitos que circulam entre vários grupos de Fandango da Ilha, tocando Rabeca e cantando.

3.3 ARTÍFICES, AUTORIA E CRIAÇÃO

Para problematizar as categorias artífice, autoria e criação, parto principalmente do trabalho de Sennett (2009). Para ele, nos processos de construção, os **artífices** são aqueles sujeitos que realizam tarefas conscientemente, os que têm ideia de um projeto total e complexo e não somente das etapas, aqueles que buscam constantemente o aprimoramento por meio da detecção e resolução de problemas, em um diálogo constante entre o fazer e o refletir, entre as mãos e a cabeça:

O artífice explora essas dimensões de habilidade, empenho e avaliação de um jeito específico. Focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça. Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas. A relação entre a mão e a cabeça manifesta-se em terrenos aparentemente tão diferentes quanto a construção de alvenaria, a culinária, a concepção de um playground ou tocar violoncelo - mas todas essas práticas podem falhar em seus objetivos ou em seu aperfeiçoamento. A capacidade para a habilidade nada tem de inevitável, assim como nada há de descuidadamente mecânico na própria técnica (SENNETT, 2009, p. 20).

Assim como Sennett, Losada (1996) também problematiza a categoria artífice. A autora argumenta que os termos artífice e artista são usados na literatura de maneira comum e generalizada, muitas vezes como sinônimos um do outro, sem que haja uma reflexão sobre sua real definição. Para ela, o termo "artista" tem sido usado, de maneira geral, para "identificar todos os "fabricantes de coisas belas e úteis" de qualquer tempo, lugar ou cultura" (LOSADA, 1996, p. 59).

Por isso, para fazer a distinção entre as duas categorias, a autora situa os conceitos baseada nas obras de Arendt e Gombrich. Em Arendt, Losada (1996) encontra a relação do termo artífice com a definição de *homo faber*, reservando à atividade principal do artífice,

aquela de fabricar a materialidade do mundo, "as coisas que o habitam" e são voltadas para a manutenção da vida biológica (uma visão diferente da de Sennett, por exemplo). O artífice "é o criador de toda a materialidade humana, e cria, através dos produtos de seu trabalho, o mundo dos homens: o lar imortal para seres mortais" (ARENDT *apud* LOSADA, 1996, p. 60).

Partindo da argumentação de Gombrich, de que a arte não existe, e sim existem artistas, Losada (1996) situa todo o artista como um tipo de artífice, um "fazedor de coisas" e define que o artista sempre existiu, pois, "fazendo as coisas" ele cria linguagem.

Independente da utilidade, função ou motivação, ou justamente para alcançar esses objetivos, seu trabalho sempre foi o de articular nas teias de uma matéria, um código de representações aceito coletivamente. Para Gombrich, o que interessa principalmente é que arte é uma linguagem e portanto tem uma história. O sujeito, autor das obras que revelam essa história ou essas histórias, pode ser um xamã, um escravo, um trabalhador subalterno, um mestre de oficina, um gênio, um maldito marginal à sociedade, um profissional liberal ou um funcionário debruçado sobre a prancheta ou à frente de um monitor eletrônico. Essas diferenças tocam à sociologia da arte, mas são apenas adjacente a sua própria história: a história das descobertas artísticas. (LOSADA, 1996, p. 60).

Assim, a autora define que todo o artista é um artífice e que todo o artífice é um artista em potencial. Talvez um olhar voltado à materialidade humana e à relação dos sujeitos com suas atividades laborais possa ajudar a iluminar ainda mais este campo.

Olho para as relações e trajetórias de artistas e artesãos em processos de criação. Assim, discuto noções de originalidade e autoria, a partir de Gilberto Velho, que citando exemplos desde o período de transição entre o medieval e a renascença e o surgimento das noções de autor e gênio do romantismo, problematiza as categorias de criador e criação. Para ele, "a noção de autoria (...) está associada à percepção e à análise do desenvolvimento de valores individuais" (VELHO, 2006, p. 135), porém, Velho argumenta que tais processos e trajetórias são complexos, não lineares e por vezes contraditórios.

Afinal, em uma trajetória de construção de um artefato, por exemplo, em que o artífice muitas vezes é auxiliado por aprendizes e/ou membros da família, entra-se no debate de quem deve reivindicar a autoria de tal objeto final. Assim sendo, "qualquer perspectiva rigidamente evolucionista tende a perder de vista a riqueza e ambiguidade dos processos sociais" (VELHO, 2006, p.135).

Concordo com Velho de que as visões estritamente evolucionistas trazem um problema conceitual à observação e análise de artefatos musicais. O conceito de evolução de instrumentos musicais, por muito tempo carregou, incorporado consigo, a noção de que

instrumentos musicais evoluem a partir de algo primitivo, geralmente entendidos como instrumentos mal construídos, produtos da ignorância técnica de seus construtores. A partir destes instrumentos “rudimentares” o desenvolvimento técnico levaria, necessariamente, para os exemplos mais enaltecidos, este sim, frutos da técnica de construção mais elevada, não por coincidência usualmente a europeia. Porém, esta trajetória nunca é linear, como afirmou Garcia Canclini; a atualização é constante, e derivada de diversos fatores. O desenvolvimento não significa somente o aprimoramento técnico seguindo padrões etnocêntricos.

Para Velho, as novas configurações socioculturais, surgidas principalmente durante a Renascença e a consolidação de processos de *patronagem*, proporcionaram o surgimento e condições específicas de destaque aos artistas/artesãos (artífices) que reformularam as suas relações com os seus mecenas e patronos.

Assinaturas são identificadas, assim como marcas diferentes de individualização, relatos e documentos, que destacam contratos e combinações em que figuras individuais despontam na sua particularidade, embora quase sempre associadas a alguma categoria de trabalho mais ampla (VELHO, 2006, p. 135)

E é nessa disputa e nestas negociações, muitas vezes conflitivas, que as obras e produtos eram encomendados, concebidos e construídos. Enquanto artífices conquistavam gradualmente uma aparente liberdade artística, ao mesmo tempo era esperado que acatassem as exigências de seus financiadores.

As cortes, num plano, distinguem o artista e o liberam do englobamento corporativo, mas o inserem em uma hierarquia cortesã. As relações entre ideologias e valores individualistas e modelos holísticos/hierárquicos são recorrentes, instáveis e frequentemente, conflitivas” (VELHO, 2006, p.136).

Neste complexo processo de negociação, o “sucesso individual será o trunfo com que encontrarão os artistas para buscar situações em que se sintam mais seguros e cada vez mais, com maior *liberdade* para a produção de suas obras” (VELHO, 2006, p. 137).

Questiono se no caso da Luteria há a possibilidade de uma total liberdade do artífice e Velho me direciona para uma resposta negativa. Mesmo se não levarmos em conta as exigências de músicos, clientes e até mesmo do mercado, o próprio material utilizado, neste caso a madeira, oferece resistência ao trabalho do artífice. Muitas vezes o próprio artefato dita as condições de trabalho do artífice: artifícios são criados, medidas devem ser adaptadas, espessuras revistas, reforços adicionados, entre inúmeras

possibilidades. Há, então, um processo constante de negociação entre artífice e artefato, resultando em artifícios para a transposição (quando possível) das barreiras impostas em tal condição. Um artífice deve ter a capacidade de se adaptar a estas situações.

Superado o ideal romântico e impulsionado pelos diversos movimentos modernistas posteriores, Velho destaca que existe “uma tensão entre a criação coletiva e a ênfase na *performance* individual, sustentada por uma forte valorização da subjetividade”. Assim surge uma “nova perspectiva interacionista, que enfatiza a vida social como um processo” de criação conjunta, a arte como ação coletiva (VELHO, 2006).

Isto não impede que sujeitos reiviniquem para si a autoria ou a originalidade de processos e/ou artefatos. Tais estratégias de legitimação estão presentes nos circuitos de circulação e trocas econômicas de culturas populares, e são evidenciados por Corrêa (2008; 2010) em sua pesquisa sobre o artesanato cerâmico em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Corrêa identifica as estratégias e dispositivos narrativos utilizados em processos de atualização biográfica. Interessante notar que por dispositivos narrativos, o/a autor/a entende tanto aqueles verbais quanto os não verbais, como objetos e gestos; por atualização biográfica, entende tanto as pessoas que produzem artefatos quanto os artefatos e seus sistemas técnicos.

Nesta tese, este processo é evidenciado na relação entre sujeitos e artefatos. Assim, pode-se supor que os processos de atualização são constantes tanto em sujeitos, quanto nos artefatos e processos de construção de instrumentos musicais.

Tratarei mais detalhadamente sobre as reivindicações de autoria, originalidade e legitimação na própria formação instrumental de grupos de Fandango em Paranaguá e Ilha dos Valadares, Paraná, Brasil.

3.4 A FORMAÇÃO DO ARTÍFICE

Para entender o processo de (trans)formação de um sujeito em um artífice, Sennett (2009) propõe duas teses, ligadas intimamente entre si, evidenciando o diálogo entre a mão e a cabeça:

- I. Todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais.
- II. O entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação.

Segundo o autor, todo o conhecimento é adquirido em sua base, com as mãos, através de gestos, toques e movimentos. A partir desta base, a imaginação explora as possibilidades e tenta guiar a habilidade corporal. A capacitação está apoiada nas práticas físicas e nos hábitos manuais. A cabeça é capaz de mostrar às mãos maneiras diferentes e "imaginosas" de como fazer alguma coisa. As barreiras encontradas no caminho (por exemplo, ferramentas imperfeitas ou incompletas, materiais indisponíveis etc...), possibilitam à imaginação desenvolver maneiras de criar, reparar, contornar e improvisar.

As duas teses convergem no exame da maneira como a resistência e a ambiguidade podem ser experiências instrutivas; para trabalhar bem, todo o artífice precisa aprender com essas experiências, em vez de opor-lhes resistência... O desenvolvimento da habilidade em todos esses terrenos é difícil, mas não misterioso. Podemos entender os processos imaginativos que nos capacitam a fazer melhor as coisas (SENNETT, 2009, p. 21)

Segundo Sennett, o bom artífice utiliza-se da detecção e solução de problemas para desenvolver seu trabalho⁴⁰. Esse processo é constante e está ligado à característica questionadora do artífice, o "Como?" e o "Por quê?" dialogam constantemente em seus projetos. Este estilo de trabalho nos ancora na realidade material (SENNETT, 2009, p. 22).

Sennett (2009) analisa as práticas materiais humanas e suas relações sociais. A relação entre os objetos e aquele que os cria. Segundo o autor, para fazermos as tarefas bem feitas, precisamos unir a "cabeça às mãos", o fazer e o refletir estão em um diálogo contínuo de busca e solução de problemas. O "Por quê?" deve ser perguntado juntamente

⁴⁰ Em seu livro "A arte de tocar violino", Carl Flesch (1939) também destaca a ligação entre as mãos e a cabeça, argumentando que o grande valor na prática do violino está na capacidade de detecção e correção de problemas. A partir desta, a quantidade de trabalho daria lugar à qualidade do trabalho.

com o "Como?" questionamentos estes também sugeridos por Dawe (2011) e Seeger (1986) e aplicáveis nos estudos e entendimento de instrumentos musicais. Segundo os autores, múltiplas perguntas (Por quê?, Como? Por quem? Para quem? Quando? Entre outras) nos guiam no caminho do entendimento e contextualização cultural e do papel que aqueles artefatos desempenham nas comunidades em que estão inseridos.

Já a "Cultura Material", segundo o autor, deve lidar com os objetos em si e seus processos de feitura, elementos, geralmente desprezados pelas ciências sociais (SENNETT, 2009, p. 18). Para isso propõe a seguinte pergunta: "o que o processo de feitura de coisas concretas revela a nosso respeito?" (SENNETT, 2009, p. 18) Esta pergunta demonstra o interesse de entender como as coisas funcionam, como são criadas e o que podemos aprender com os objetos. A partir deste processo podemos entender como os objetos "são capazes de gerar valores religiosos, sociais ou políticos" (SENNETT, 2009, p. 18).

Ainda para o autor, a técnica deve ser considerada como uma "questão cultural e não como um procedimento maquinal... (a) técnica destinada ao cultivo de um estilo específico de vida". Um estilo de vida de específico pode ser evidenciado pela análise da habilidade artesanal, que para o autor vai além do trabalho manual. É o processo reflexivo do fazer de uma atividade, a prática das mãos alinhada com a cabeça, reconhecer e estimular o impulso de realizar um trabalho bem feito.

Habilidade artesanal Designa um impulso básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo. Abrange um aspecto muito mais amplo que o trabalho derivado de habilidades manuais; diz respeito ao programa de computador, ao médico e ao artista; os cuidados paternos podem melhorar quando são praticados como uma atividade bem capacitada, assim como a cidadania. Em todos esses terrenos, a habilidade artesanal está centrada em padrões objetivos, na coisa em si mesma (SENNETT, 2009, p. 19).

Pode ser feito um paralelo com a técnica empregada na construção da Rabeca. As distintas abordagens técnicas de Zeca e Aorélio revelam muito de suas diferenças de estilos de vida. A construção de Zeca é mais lenta, sem pressa; ele parece ter uma relação com o tempo diferente do Aorélio. Para Zeca, construir acontece na praça, aqui ou ali; não há um lugar fixo. O tempo determina quanto, quando e como irá construir. Já Aorélio, mais inquieto, tem seu ateliê, como um local central de construção. Suas ferramentas e máquinas estão ali, a espera de serem utilizadas. Seu processo é mais acelerado, e trabalha na construção de vários instrumentos simultaneamente. Já o Zeca, nos momentos que acompanhei, faz apenas uma Rabeca de cada vez.

3.5 A RELAÇÃO ENTRE LUTERIA, DESIGN E MÚSICA: MÚSICA COMO CULTURA MATERIAL

A observação de diferentes Rabecas sob a ótica da Luteria e do Design nos permite observar semelhanças - ou ao menos traços de similaridades - permeando várias formas de construção. Tais características são encontradas em diversas regiões do Brasil, com diferentes artesãos e em distintos momentos históricos, o que indicaria um elemento de coesão envolvendo esta prática, uma linha guia.

Uma dessas semelhanças diz respeito ao desenho das Rabecas. Corrêa afirma que "os desenhos (Designs) são os dispositivos que expõem a existência, no âmbito artesanal, de elementos estéticos e de trajetórias dos modelos (processos de inovação, estratégias de atualização)" (CORRÊA, 2012, p.257). Nessa perspectiva, o Design pode ser entendido na "forma de uma categoria de análise que ajuda a interpretar o sistema de objetos artesanais em meio aos e participando dos contextos econômicos, políticos, socioculturais e estáticos recentes" (CORRÊA, 2012, p.257).

Nesta trajetória, marcada por um contínuo processo de negociação entre o artefato e os atores que circundam estes objetos, são constantes as transformações provenientes de diversas disputas oriundas da dinâmica das relações sociais. Objetos são usados e descartados, trocados e vendidos e assim este processo ganha contornos, à medida que fica "contaminado pelos tempos e espaços vividos, pelas histórias e fórmulas padronizadas (...) pelas estéticas e éticas das formas sociais de produção" (CORRÊA, 2012, p.256). Por isso, o fato de a Rabeca ter mantido um desenho similar por tanto tempo e em diferentes regiões, mesmo participando constantemente desses processos de negociação, é bastante significativo.

No entanto, para relacionarmos formas, desenhos e trajetórias, precisamos entender como a morfologia de um instrumento musical pode conter indícios de uma identidade de construção da Luteria, e como estes elementos, muitas vezes aparentemente sem importância, podem nos indicar caminhos e possibilidades. Não falo aqui de uma trajetória evolucionista, pois isso indicaria um traçado hierárquico em que poderíamos supor que um instrumento é mais evoluído do que outro. Ao contrário, assim como Velho (2000), Miller (2010) e Dawe (2011), entre outros, acredito que os artefatos, incluindo instrumentos musicais, são perfeitamente adaptados aos contextos espaço-temporais em que estão inseridos; assim sendo, julgamentos de valor tornam-se inúteis.

O pesquisador Will Straw argumenta que, apesar das questões sobre Cultura Material estarem cada vez mais pertinentes, em um “mundo marcado pela sedimentação, circulação e coleção de artefatos” (STRAW, 2000, p. 147) não se pode cair no perigo de que tais indagações tragam consigo o que chamou de “espectros de uma concretude mal colocada ou um materialismo vulgar” (STRAW, 2000, p. 147). Entendo que é preciso perceber de que maneira os artefatos culturais existem em nosso mundo, como circulam e qual a natureza de sua influência.

Estamos acostumados a pensar em objetos como livros ou gravações musicais e vê-los como resíduos físicos inerentes de processos que eles mesmos, e por razões inteiramente compreensíveis, são de maior interesse. A Música, em particular, devido à sua invisibilidade, e a maneira pela qual ela se desenrola no tempo, tem sido presa fácil para a alegação de que se trata de um fenômeno imaterial (STRAW, 2000, p. 147).

Straw nos faz questionar o direcionamento dado a este “fenômeno invisível”, transitório e efêmero. Ao deslocarmos a música da categoria imaterial para a de Cultura Material, abrimos novas possibilidades de análise e entendimento de processos culturais.

Ao que tudo indica, a música acompanha o ser humano desde o início de sua caminhada. Ainda assim não a entendemos por completo; nós a sentimos e a vivenciamos, mas não conseguimos defini-la em toda a sua complexidade. Não pretendo propor uma definição única do termo “música”, visto que em tal tentativa eu estaria generalizando um significado que está em constante processo de atualização; pretendo apenas refletir sobre sua complexidade e espero mostrar que a música pode ser entendida em uma categoria nova, dentro do próprio universo do Design.

Segundo o Dicionário Aurélio a música é a “arte e ciência de combinar os sons de modo agradável aos ouvidos” (FERREIRA, 2004, p. 492). Analisando tal definição de maneira mais aprofundada, nos damos conta de que ela reflete mais o ofício da composição musical do que o conceito de música propriamente dita. Concordamos que ela é uma combinação sonora sim, de sons e não sons, mas tal combinação não representa necessariamente uma ordenação que seja “agradável aos ouvidos”. Isso porque a música nem sempre tem a pretensão de organizar os sons de maneira prazerosa, aprazível; algumas vezes ela pode (e quer) ser caótica e “bagunçada”.

A música é muito mais do que isso, ela abrange todo um universo próprio lidando com várias áreas do consciente e do inconsciente e, por isso, é tão arrebatadora. A atividade musical, ou aquela que entendemos como música em inúmeras maneiras, pode ser acompanhada de alguma manifestação social específica, como em um rito religioso ou

uma manifestação política, pode ter a função de congregar pessoas como em um concerto no teatro ou em um show de rock, ou apenas numa reunião entre amigos.

Jacques Attali (apud STRAW, 1999-2000) descreve a música e a condiciona como parte indivisível das relações sociais. Para ele, a música só tem significado quando atrelada a contextos sociais concretos; fora dele, os objetos musicais não teriam valor. Nesse perspectiva, podemos compreender que por “objetos musicais” o autor se refere não somente à materialidade usada para a criação musical, como o corpo ou instrumentos musicais, mas também o fenômeno musical em si.

Para o antropólogo britânico John Blacking,

A “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana (BLACKING, 2007, p. 201).

Entendo que a leitura de Blacking nos proporciona situar a música não somente como mediadora, mas também, e principalmente, como uma geradora de relações humanas e, para esta tese, assumo como sendo esse o papel da música: como atrelada e atravessada pelas relações sociais.

Aos meus alunos de educação musical, no curso de Luteria da UFPR⁴¹, propus a seguinte reflexão: “Em um deserto inabitado há uma caixa acústica, alimentada pela energia solar, tocando uma canção a partir de um dispositivo digital. Não há ninguém por perto para ouvir. O som emanado de tal sistema é música?” A pergunta resultou em uma discussão interessante, porém, a maioria da turma achava que sim, que aquele som era música.

Para mim, não há música sem a mediação e/ou a recepção humana. Entendo, assim como Attali, que a música não existe por si só e precisa de alguém para dela extrair algum sentido. Também concordo com Blacking, que afirma que a própria música gera relação social; ela não seria um resultado e sim um gerador. Nessa perspectiva, a música, como artefato humano, é fruto de contextos sociais e de relações humanas intrínsecas e, por consequência, acaba sendo submetida às mesmas condições de outras mídias, podendo transformar-se em uma mercadoria social e uma mercadoria cultural (STRAW, 2000, p. 149), situada em um sistema de produção, circulação e consumo/uso. Música (sua produção, performance e consumo) é, portanto, um ato político, determinado por escolhas

⁴¹ Disciplina CIM006 e CIM007 do Curso de Tecnologia em Luteria da Universidade Federal do Paraná.

conscientes e inconscientes. Como exemplo direto e contextualizado desta afirmação, chamo a atenção ao fato de que, sobretudo após o experimentalismo musical do século XX, nenhum som pode ser considerado um som não musical, ou seja, um material sonoro inútil e descartado para a função musical. Tudo dependeria de um contexto específico.

Dizer que este ou aquele som é ou não música, é então uma decisão política, assim como seu uso e significado. Para ilustrar meu argumento, cito o movimento chamado de futurismo, no início do século XX e, mais especificamente, a obra do compositor e pintor italiano Luigi Russolo, um dos pioneiros compositores experimentais no uso de sons de máquinas industriais. Em seu “Manifesto do Ruído” (The Art of Noise: Futurist Manifesto, 1913), o compositor afirmou:

Nós certamente possuímos hoje mais de mil máquinas diferentes, entre elas mil ruídos diferentes que podemos distinguir. Com a multiplicação infinita de máquinas, um dia vamos ser capazes de distinguir entre dez, vinte ou trinta mil ruídos diferentes. Nós não teremos que imitar esses ruídos, mas sim combiná-los de acordo com a nossa fantasia artística (RUSSOLO, 1967, p. 12)

Este radicalismo proposto por Russolo, talvez mais chocante em seu próprio tempo do que agora, nos faz refletir sobre o próprio uso de instrumentos musicais. O que é um instrumento musical? Qualquer objeto gerador sonoro? Qualquer coisa usada para produzir e performatizar música? Qualquer ruído produzido?

Em uma performance do Fandango, uma de nossas referências nessa tese, tamancos, tablado, corpos, gestos, o arrastar dos pés, os gritos de “amanhece”, dentre tantos outros sons e geradores sonoros, poderiam ser considerados instrumentos musicais, tanto quanto violas, Rabecas e adufos. Cada pessoa presente dá a sua contribuição e transforma aquela performance em um evento único.

Outro elemento que reforça a ideia de música como mediação social é o conceito de fruição musical: a música é uma experiência individual e única. Para cada pessoa ela vai “soar” de uma maneira particular. A fruição musical varia muito e tende a mudar durante toda a nossa vida, dependendo de inúmeros fatores: o emocional do momento da audição ou execução, o repertório cultural de cada um, o grau de concentração naquele momento, a acústica do ambiente, entre outros. Ou seja, a apreciação musical nunca se repete, ela sempre se altera de um momento para outro, mesmo que seja uma variante mínima, mas ela está em constante atualização. Música é acima de tudo uma experiência sonora. A música é produzida coletivamente, mas seu entendimento e fruição são individuais.

Colocar em palavras aquilo que estamos ouvindo musicalmente não é tarefa fácil, talvez por termos poucos adjetivos que descrevam apenas sons. Devido a tal complexidade, tendemos a buscar em outros sentidos humanos relações que tenham alguma conexão com o que estamos ouvindo. Não falo de casos raros de sinestesia, em que a partir de sons, outros receptores sensoriais são ativados diretamente (BRAGANÇA, 2010); falo da nossa relação material e constante com a música, da prática musical como relação social e sua indissolubilidade.

Assim, os sons se materializam também em tato, olfato, paladar, visão e gesto. É bastante comum, em diálogos entre músicos, o empréstimo de termos ligados aos sentidos para uma descrição mais precisa de alguma passagem musical. Expressões como “vamos buscar um som mais doce”, ou a referência a cores e timbres sonoros⁴², são constantes.

O entendimento da música como Cultura Material pode ir além de análises sobre a indústria musical de massa e a produção e circulação de fonogramas como mercadoria. A chamada mercadoria musical (*music as commodity*) (STRAW, 2000), dentro de um sistema de mercadorias culturais de valor, deve englobar a própria definição de música como processo/produto, ou seja, devemos entendê-la como performance de valor cultural.

Defino a música, então, como o que para muitos pode parecer contraditório e paradoxal. Para mim, ela é ao mesmo tempo uma das atividades mais abstratas do ser humano e ainda assim a enquadro como Cultura Material. Efêmera, transitória, contemplativa e ainda assim material. Música se toca, se cheira, se vê, se sente. Música é relação humana.

A compreensão da música nessa perspectiva foi muito importante em certo momento de minha pesquisa de campo, quando estava tentando entender qual o projeto sonoro que os artífices buscavam nos instrumentos que construía, pois para mim estava claro que a “estética sonora” violinística estava evidentemente afastada dos discursos dos mestres. Aorélio, em uma conversa comigo e Zeca, me disse que “os mestres buscavam na Rabeca o som da areia do mangue” (Bergmann Filho, 2013).

Este é um dado significativo, que mostra a materialidade com que os artífices vivenciam seu fazer. O projeto sonoro é indissociável de seus contextos locais e os construtores buscam sons de seus cotidianos, de suas culturas, de seus repertórios. O som é indissociável do instrumento; assim como o artefato em si, sua sonoridade pode representar

⁴² Na língua inglesa, a qualidade sonora relacionada ao timbre é definida muitas vezes por *tone color*, literalmente a cor do som (tom).

resistência. Também por isso (entre outros fatores) há uma oposição ao violino. Busca-se uma independência que, em suas narrativas, representa também a busca e a afirmação de uma identidade.

Busca-se a aspereza e rugosidade. Nota-se assim que tanto mangue quanto a areia são objetos geradores importantes daquela comunidade. Esta aspereza e rugosidade se traduz no próprio projeto de construção da Rabeca, seja sonoro ou objetual. Talvez por isso ela geralmente não possua, por exemplo, uma camada de verniz. Este significado não é somente material, mas uma relação de sentido e sensorial.

Posso afirmar que quando eu ouço uma peça musical para violino, por ser um violinista, consigo sentir a pressão necessária de meus dedos nas cordas do instrumento que ouço, ou a velocidade e pressão que o arco deveria exercer nas cordas para executar este ou aquele som. Para mim, essa não é uma simulação da performance, porque é possível sentir como se parte de mim estivesse executando tal peça. Da mesma forma, quando ouço uma peça que já estudei anteriormente, consigo visualizar todo o seu formato, pois todos os processos de construção daquela obra já estão planejados em minha cabeça e são imediatamente acessados. Assim acontece também com o Fandango. Músicos, dançarinos e demais participantes já conhecem o processo de construção daquela performance; já reconhecem os símbolos e sinais apresentados e, por isso, agem sincronicamente em conjunto, seja tamanqueado, nas intersecções melódicas da Rabeca, nos ritmos das palmas e nos gritos de amanhece.

As diversas formas de visualidade, e aqui incluo as narrativas cantadas e as danças performatizadas nesta categoria, estiveram sempre presentes no universo musical ocidental (BLACKING, 2007). Até mesmo quando a música cria uma aparente independência, o componente visual ainda está presente. Se não tão evidente quanto anteriormente, ainda assim visíveis, transpassadas em performances musicais instrumentais nos eventos sociais que nelas e delas circundam. Aliás, para o pesquisador britânico Nicholas Cook (2003), a música pode ser definida tanto como processo quanto por produto, e a partir da relação entre os dois (processo/produto) nós encontraríamos a performance.

Ao analisarmos nossa história ocidental, a música está geralmente acompanhada de algum evento social: música e rituais religiosos; música de trabalho; música para dança; música como acompanhamento de canções religiosas ou seculares, entre outros.

Trago para este trabalho o exemplo da função musical na Grécia antiga para ilustrar o panorama musical daquela época, para que, assim, possamos entender um pouco

da trajetória da música até nosso tempo e, então, a contextualizarmos como uma atividade essencialmente social. A música estava presente em todos os segmentos da sociedade grega, e em praticamente qualquer ocasião social. Segundo a pesquisadora Flora Levin,

os povos da Grécia antiga se cercaram de música, eles mergulharam na música, eles eram de fato imbuídos de música. Quase nenhuma função social ou humana, seja pública ou privada, urbana ou rural, ocorreu sem o seu acompanhamento musical. Casamentos, banquetes, colheitas, funerais - todos tiveram suas cadências distintas. Barqueiros remaram com a canção do aulos, os ginastas se exercitavam ao pulso da música, os espíritos dos soldados foram sustentados pela sua cadência rítmica enquanto marchavam para a batalha. Música instrumental acompanhavam rituais de sacrifício, súplicas, procissões religiosas, ritos e cerimoniais de todo tipo. (LEVIN, 2009, p. xiii)

Como nos mostra Levin, a música era um pano de fundo, subordinada às mais diversas atividades sociais. E assim continuou, pelo período medieval e renascentista.

Na Idade Média (séculos VII até XV), a música vocal dominava o mundo musical, sendo os instrumentos relegados a um segundo plano na melhor das hipóteses. A opressão religiosa e os mecanismos de controle limitavam a produção musical do período, caracterizado pelo canto monofônico religioso conhecido atualmente como “canto gregoriano”. A música popular persistiu e relegada à margem da sociedade da época era muitas vezes perseguida e censurada. Instrumentos musicais eram construídos por artífices-músicos e ainda não se tinha notícia de um sujeito especializado unicamente na construção de instrumentos musicais, atividade que se estabeleceu apenas no século XVI, de maneira especial no norte da Itália, com a regulamentação e a expansão da atividade da Luteria. No período medieval, os grupos instrumentais eram diversos, sem uma padronização instrumental, uma vez que não existia uma preocupação de unidade timbrística. Os instrumentos eram reunidos de acordo com a disponibilidade do momento e a música era produzida e executada de maneira genérica, sem que uma parte ou melodia fosse determinada para algum instrumento musical específico.

Na renascença, entre os séculos XV e XVII, este panorama começa a mudar. Neste novo período, começa uma abordagem mais racional do projeto sonoro instrumental e também uma atenção maior a grupos instrumentais mais completos. Assim como nos coros vocais, a ideia de divisões por extensões de “vozes” – no caso da voz humana soprano, contralto tenor e baixo – atingiu também os instrumentos musicais. Surgiram então agrupamentos de instrumentos de uma mesma família, porém com alcances sonoros diferentes, cada qual representando uma das vozes. Estes agrupamentos, quando

executavam músicas juntos, eram chamados de *consorts*. A partir do surgimento dos *consorts* e de sua expansão, abriu-se as portas para uma nova maneira de se produzir, circular e consumir música. Aquela música que se sustentava como atividade de forma independente e que futuramente seria conhecida como música absoluta.

A música puramente instrumental, composta especificamente para a finalidade da fruição executada somente por instrumentos musicais, ou seja, sem um texto de apoio ou uma dança é uma invenção recente. A partir do período musical do barroco, compositores se preocuparam cada vez mais em produzir obras independentes para formações musicais específicas. Era o início de uma linguagem idiomática musical. Ou seja, um projeto sonoro conceituado e escrito especificamente para um determinado instrumento musical. As partituras não eram mais genéricas e sim predeterminadas a serem executadas por formações preestabelecidas. Era o início das orquestras.

Apesar da aparente independência musical dos textos ou da dança, as performances musicais ainda se valiam de toda a materialidade e visualidade. Pode-se argumentar que a partir do Período Barroco, passando pelo classicismo e notadamente no Romantismo, a música instrumental ganha liberdade e torna-se cada vez mais independente. Surgem duas categorias principais para músicas puramente instrumentais: a música de programa e a absoluta.

A música de programa é aquela criada para descrever algum contexto extramusical. Pode utilizar da imitação de sons, como o dos pássaros, por exemplo, ou outros artifícios sonoros para metaforicamente transmitirem uma imagem direta e não textual. Um grande exemplo deste tipo de música é a série de concertos para violino e orquestra escrita por Antonio Vivaldi e intitulada “As quatro estações”.

Já a música absoluta, termo estabelecido durante o Romantismo na Alemanha, não pretende descrever contextos extramusicais. Ela se sustenta de maneira isolada e independente. Um exemplo de música absoluta seria uma Fuga de J.S. Bach, entre outras.

Ainda assim, se levarmos em consideração a natureza transitória e invisível da música, mais a abstração, complexidade e independência da música absoluta, continuo defendendo o caráter material da experiência sonora. A música ainda possui forma, cores, começo, meio e fim, e é criada/recriada a cada performance dela apresentada. Seu processo de reprodução está em constante atualização dentro de um sistema culturalmente construído.

Não é pretensão deste texto detalhar a história da música ocidental, mas demonstrar que a música existe enquanto sentido e significado para os sujeitos que dela experienciam. Além disso, pretende-se mostrar que a formação de grupos musicais também seguiu e segue fatores sociais, culturais e econômicos. Tal movimento ajuda a entender as formações instrumentais do Fandango e as escolhas que determinam que este ou aquele instrumento seja utilizado⁴³.

Tendo como ponto de partida a consideração de que música é Cultura Material e como tal, incluída em um sistema de produção, circulação e consumo/uso, é pertinente concluir que, como processo/produto de relações sociais, a produção/reprodução musical não se dá de forma individual, mas coletiva. A música seria sempre uma co-autoria. Mesmo aquele em que o músico pratica para ele mesmo. Neste caso extremo de solidão musical, o isolamento nos levaria a pensar que o processo é individual e por consequência de autor único, mas não acredito em tal hipótese, pois posso argumentar que em tal relação, o próprio sujeito age como a ação e recepção do evento musical. Em seu toque ou canto, atravessa outros autores, fruto de seu repertório musical e técnico e de suas condições sociais de momento. Tal processo de hibridação (da técnica, do repertório musical e da performance) me direcionam para o entendimento da experiência sonora como um ato coletivo.

Uma vez que tanto os ouvintes como os compositores e *performers* são parte do processo do fazer musical, e desde que haja evidência de que todo ser humano tem a capacidade de produzir sentido da música, a visão que um músico tem da música é uma fonte limitada de informação, até mesmo sobre os aspectos estritamente musicais de um sistema musical. De fato, já que sua arte exige grande dedicação a uma prática socialmente solada, às vezes os músicos podem ser menos perceptivos que os ouvintes sobre os importantes significados de sua arte, e eles raramente são mais articulados que a média do leigo sobre os processos de endoculturação dados por certos na performance. A performance de músicos e compositores, as gravações e partituras musicais são importantes fontes de informação sobre as práticas musicais de uma sociedade e de seus componentes, mas não são de maneira alguma as únicas fontes primárias. E até que a importância das visões “leigas” na compreensão e na análise das músicas seja reconhecida, não progrediremos em direção à compreensão da “música” como uma capacidade humana (BLACKING, 2007, p. 2005)

O pesquisador britânico Nicholas Cook também defende a performance como um ato de criação (ou co-criação). Para ele, a performance tem sido encarada como algo suplementar ao produto que ela ocasiona (COOK, 2003, p. 204). Desta forma, tornou-se natural que falemos de processos que envolvem a performance fragmentadamente, como

⁴³ Discuto o referido processo de escolha, negociação e discurso da formação instrumental como afirmação política no relato do baile de Fandango.

música *e* performance (music and performance). Ao sugerir o debate da música *enquanto* performance (*music as performance*), Cook propõe uma nova categoria em que os dois processos estão atrelados de forma equilibrada, e não mais um subordinado ao outro.

Para Blacking:

Os instrumentos musicais e as transcrições ou partituras da música neles tocada não são a cultura de seus criadores, mas as manifestações desta cultura, os produtos de processos sociais e culturais, o resultado material das “capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade”. Não podemos “ver” uma cultura: somente podemos inferi-la das regularidades na forma e na distribuição das coisas que observamos. Toda performance musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema (BLACKING, 2007, p. 204)

Volto ao meu campo de pesquisa: a música é essencial no Fandango, sem ela o Fandango não existe; porém, Fandango não é só música, nem só dança. A performance do Fandango é maior que a sua musicalidade, é dança, toque, cheiro, sabores e cores. Citando Aorélio Domingues: “Vocês não estão entendendo. O Fandango não é uma dança. O Fandango é um universo. Se come, se bebe, se fala, se toca, se dança, se vive, se constrói” (DOMINGUES *apud* CARICONDE, 2003, p.02)

4 COMO PESQUISEI - DEFINIÇÃO DO MÉTODO

A pergunta central dessa tese, "Como os artífices e artefatos constituem-se no circuito de produção, circulação e uso de Rabecas na Ilha dos Valadares, PR?", assim como o número relativamente pequeno de trabalhos acadêmicos realizados sobre este assunto, sugere uma pesquisa de caráter exploratório. Observações preliminares apontaram para uma complexa relação social entre sujeitos e artefatos em uma comunidade específica, evidenciando a necessidade de se estudar o fenômeno por meio de escopos diversos. Utilizei principalmente a estratégia de Kevin Dawe (2011) de se observar artefatos musicais em diversos contextos.

Devido à natureza dos fenômenos observados, esta tese se vale do método de pesquisa qualitativa de caráter exploratório, para a coleta e análise de dados. Esta investigação realiza, portanto, um estudo preliminar e tem como pretensão familiarizar-se com o fenômeno investigado, de modo que pesquisas futuras possam ser realizadas com uma maior compreensão e precisão.

Para tanto, propõe-se uma abordagem metodológica qualitativa em alguns campos correlacionados e interligados com o tema da Cultura Material (GARCIA CANCLINI, 2013; APPADURAI, 2008; MILLER, 2010; VELHO, 2000). Estas características levam a categorizar o método como flexível. Desenvolvi, assim, um estudo de caso (CLARKE e COOK, 2004; YIN, 2013) apoiado na história oral, evidenciado nas narrativas dos interlocutores (sujeitos e artefatos) e da etnografia, utilizando como ferramentas as entrevistas e o diário de campo, entre outros, como procedimentos de coleta de dados. A interação entre o pesquisador e os interlocutores me direcionou para o enfoque da pesquisa participante (GIL, 1989).

4.1 ESTRATÉGIA

Primeiramente, a presente tese valeu-se de uma revisão bibliográfica para que fosse possível aprofundar-se no tema proposto. Busquei conceitos, referências e lacunas ainda não abordadas, valendo-me de livros, teses, dissertações⁴⁴ e artigos relacionados com os usos e práticas da Rabeca em especial, apoiada em conceitos das áreas da Cultura Material, da Antropologia e da Sociologia, além das áreas do Design e da Luteria. Esta revisão proporcionou o embasamento teórico que sustenta minhas argumentações e o método de pesquisa. A revisão bibliográfica também foi importante para proporcionar um entendimento atualizado do tema, orientando a formulação das perguntas de pesquisa subsequentes.

Devido à complexidade das relações sociais que aqui aponto, como a pluralidade social do grupo estudado e os processos de representações simbólicas relacionadas com o projeto e construção da Rabeca, esta pesquisa qualitativa exploratória se deu pelo método observacional. Esta tese utilizou as estratégias de investigação da etnografia, como proposto por Gil (1989), exigindo assim a imersão do observador no universo de pesquisa proposto. Tal abordagem teve como finalidade contextualizar os dados coletados com uma visão nas inter-relações culturais e seus processos de negociação como observado por Turino (1999) e ainda valendo-se de autores filiados aos Estudos Culturais (DAWE, 2011). Por característica, esta tese exigiu uma inclusão do pesquisador com um dos atores participantes desta pesquisa. Desta forma, envolveu um caráter “reflexivo e autocrítico, com o propósito de problematizar e revelar realidades ocultas” (GIL, 1989, p. 138-139) no processo de construção da Rabeca Brasileira em circuitos de produção, circulação e uso.

Como tenho uma formação de músico violinista, pude me valer da observação participante e da performance participante (TURINO, 1999). Cito como exemplo minha atuação como rabequista em bailes de Fandango junto ao Grupo Mandicuera e ao acompanhamento e desenvolvimento em conjunto de processos de construção da Rabeca. Utilizei as estratégias da etnografia como abordagem mais significativa para esta pesquisa e para o contexto mais específico, o Estudo de Caso da Comunidade Mandicuera e seus sujeitos. Para isso apoiei-me em autores como de Oliveira (2006), Turino (1999), Dawe (2011), Travassos (2006), Seeger (2000), Velho (2000) entre outros.

⁴⁴ Devido a pouca quantidade de referências especializados na cultura da Rabeca e nas práticas em que ela se manifesta, será necessário a busca em pesquisas dissertações de mestrado além das teses e livros, que são mais usualmente utilizadas em projetos de doutorado.

4.2 COLETA DE DADOS PRIMÁRIOS

Sobre as estratégias de coleta de dados em campo, esta tese toma como base o trabalho do antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (2006), que aborda os fundamentos das práticas antropológicas e do método de coleta de dados etnográfico em três subdivisões: olhar, ouvir e escrever, obtidas em dois estágios. Aqui, às divisões propostas por Oliveira, incluo também o tocar (performance), como forma de participar das práticas locais e obter dados de campo por meio de práticas musicais (TURINO, 1999). O primeiro estágio, que define como “estando lá” (*being there*), refere-se ao processo de observar e ouvir e o segundo estágio, o de “estar aqui” (*being here*), como a prática de escrever.

O Olhar: Para o autor, a primeira experiência da prática da pesquisa de campo se dá através da observação. Isso porque, segundo ele, a própria prática da observação de um objeto já resultaria em uma reflexão e a consequente transformação da maneira como percebemos um fenômeno, tornando-nos assim mais preparados para iniciarmos uma investigação empírica. Seja qual for o objeto de observação, ele estará inevitavelmente subordinado aos nossos referenciais conceituais e a nossa maneira de ver a realidade. Assim sendo, o “olhar” por si não seria suficiente para entendermos a complexidade e pluralidade das relações sociais observadas, sendo necessária a adição de outra etapa investigativa complementar, o “ouvir”.

O Ouvir: Para Oliveira, tanto o ouvir quanto o olhar não podem ser tratados de maneira totalmente independente no exercício da investigação, pois estas áreas seriam complementares. Aqui, considero importante entrar a estratégia de “dar voz” aos sujeitos e transformá-los em interlocutores no processo de pesquisa. O autor descreve como uma estratégia complementar ao “ouvir”, o processo da entrevista, em que um pesquisador buscará informações não alcançáveis através do processo de observação.

Assim, no caso de fenômenos culturais musicais, descrever um ritual ou uma festa através da estratégia do “olhar” e do “ouvir” seria possível, porém, apenas parcialmente completa. O registro de danças, gestos e sons seria possível, mas faltaria ao pesquisador os sentidos representados para as pessoas que a realizam e o significado de tal manifestação para o observador. De tal modo, a obtenção de informações e explicações fornecidas pelos próprios membros nativos de uma comunidade, daria ao pesquisador aquilo que os antropólogos chamam de “modelo nativo”, a matéria prima para o entendimento antropológico.

Pelos motivos abordados, Oliveira ressalta a importância de os sujeitos observados tornarem-se verdadeiros interlocutores no processo de pesquisa, e não mais meros informantes. Com isso, abre-se a porta para que dois horizontes culturais diferentes em contraste possam transformar-se em um encontro etnográfico, criando-se espaços partilhados e dialógicos entre os pares, sem receio de estar “contaminando” o discurso.

Entendo que assim o “ouvir” ganha em qualidade, alterando uma relação até então de mão única para uma interação de mão dupla, a que os antropólogos chamariam de “observação participante”, só sendo possível quando o pesquisador estiver em diálogo com e em aceitação pelos membros daquela sociedade.

4.3 PRINCIPAIS FERRAMENTAS METODOLÓGICAS

Nesta pesquisa são analisados contextos e relações sociais entre artífice e artefatos. Os dados coletados são originados a partir da sistematização e organização das manifestações observadas e anotadas nas notas do diário de campo, nas entrevistas sistematicamente transcritas, dos documentos coletados, fichados e revisados, de outros artefatos coletados, além do acompanhamento do processo de construção de Rabecas. A abordagem etnográfica, com a observação participativa aliada ao conceito proposto por Thomas Turino, da performance participativa (TURINO, 1999).

Participar das práticas performáticas locais (musicais e de construção) me auxiliou na observação e análise não só do toque da Rabeca, mas também no entendimento de conceitos de construção dos artefatos musicais. A seguir identifico as principais ferramentas metodológicas utilizadas, para posteriormente detalhá-las individualmente. Organizei os dados em duas categorias principais, a Documental e a Inventarial.

- Documental: Esta categoria se relaciona com o mapeamento, identificação e criação de documentos para a pesquisa. O levantamento documental surgiu de diversas fontes bibliográficas como dissertações e teses relacionadas ao tema do Fandango, da Folia do Divino e da Rabeca. Por meio de uma revisão bibliográfica narrativa, acessei os bancos de dados dos portais da CAPES/CNPQ, UFPR, e da Universidade da Califórnia buscando livros, teses, dissertações e artigos utilizando os indexadores de busca daqueles sistemas. Utilizei estratégias de busca ampla, selecionando arquivos de diferentes áreas para a composição de meu referencial teórico, assim como

diversas palavras-chave para a busca. Rabeca, Fandango, Cultura Caiçara, Cultura Material, *Fiddle*, Luteria, Luteria popular, Cultura Material, Construção de Instrumentos Musicais, entre outros. Após selecionar os documentos por assuntos, a suas leituras e fichamentos me direcionavam para novos autores e textos. Os diários de campo, as fichas dos interlocutores, as entrevistas e os protocolos de conversa em ambiente virtual foram ferramentas de desenvolvimento documental que continuamente alimentaram minhas buscas por referenciais teóricos.

- Inventarial: A partir da performance participativa e do acompanhamento do processo de construção, realizei um levantamento dos materiais, ferramental e processuais, assim como a matéria prima selecionada e utilizada na fabricação da Rabeca. Este processo me proporcionou entender as escolhas envolvidas nos processos de construção. Pude assim formar um panorama do ambiente de criação destes artífices, como sua oficina é composta, que soluções e artifícios desenvolvem e como trabalham. As imagens me proporcionaram recriar paisagens e panoramas de construção, como a materializada no capítulo da cartografia local e de construção e ilustradas no decorrer desta pesquisa. Os arquivos de áudio e vídeo registraram momentos importantes, mas tiveram pouca ressonância no texto da pesquisa. Porém, os momentos de performance em campo, tanto de construção como musicais, proporcionaram que eu pudesse incorporar um pouco dos gestos e significados essenciais das práticas do Fandango.

Acredito que as duas categorias sofrem mútuas interferências e atravessamentos. Apesar dos protocolos de imagens e dos protocolos de exemplares de instrumentos localizados em acervos particulares (coleção Romanelli, Budasz, Gramani, Domingues e do autor) e de instituições como o MAE – UFPR produzirem documentos, sua materialidade e utilização como categoria de análise a coloca em atravessamento das categorias documental e inventarial, dependendo do momento e contexto de aplicação.

Alguns procedimentos serão detalhados separadamente a seguir. O Protocolo de Registro de Instrumentos Musicais será apresentado posteriormente para melhor apoiar as análises do acervo de Rabecas.

4.3.1 DIÁRIOS DE CAMPO

Diários de Campo: A partir da observação e performance participativa, pude elaborar diários de campo com os detalhamentos dos eventos presenciados e minhas impressões sobre a realidade estudada. Os diários serviram de base para a análise de dados e puderam ser confrontados com a literatura existente sobre a temática e demais documentos levantados.

Esta tese me possibilitou o acompanhamento de parte do modo de viver dos sujeitos na Comunidade Mandicuera. As experiências vividas e observadas em campo foram anotadas e descritas em diários e serviram como um relato cronológico dos eventos observados. Os diários de campo possuem as informações de data, hora e local da observação de alguns fenômenos, selecionados empiricamente que posteriormente puderam ser identificados e organizados em campos temáticos. Cito os exemplos de práticas musicais, práticas de construção, conceitos de projeto, materiais utilizados entre outros. Estes campos também serviram de diretrizes para a formulação e direcionamento das perguntas para as entrevistas (formais e informais). Os diários de campo forneceram informações gerais do universo de pesquisa estudado.

Durante o período desta pesquisa, as anotações foram constantemente revisitadas a fim de esclarecer, contextualizar e atualizar os dados obtidos. Cada relato recebeu um título com a data do relato no formato ANO-MÊS-DIA como, por exemplo, "20140303". Também utilizei este título como nome do arquivo digital. Optei por esse formato, pois utilizo além das anotações à mão em blocos, o uso de editores de texto eletrônicos e isto facilitou a organização dos arquivos digitais, que automaticamente se organizam em ordem cronológica nas pastas localizadas eletronicamente. Abaixo do título há uma tabela com alguns dados a serem preenchidos que defini da seguinte forma⁴⁵:

⁴⁵ Para um maior entendimento da organização do diário de campo, favor consultar o exemplo anexo a essa tese.

Tabela 3 - Diário de campo.

Título do Diário: Utilizo por padrão o formato ANOMÊSDIA e um título principal.

Autor: Nome do autor do relato

Roteiro: Roteiro geral das cidades e/ou locais em que transitei. Acredito ser um tópico relevante para cartografar os dados aqui apresentados de uma maneira mais ampla.

Local de referência: Relato dos lugares mais relevantes. Esse item pretende contextualizar espacialmente os eventos observados. Ele é mais específico do que o roteiro e aponta para pontos de interesse geográficos distintos.

Temas: Temas relacionados e evidenciados no relato. Servem como indexadores e uma maneira de pré-organizar os dados para uma futura análise. Esse item poderá servir para cruzar referências dentro de um mesmo universo temático.

Conceitos: Conceitos relacionados e evidenciados no relato. Esse tópico também é mais específico e revela conceitos evidenciados no texto do relato.

Autores que podem dialogar com o texto: Esse item relaciona o texto do relato, seus temas e conceitos com autores da bibliografia revisada e auxilia a contextualização e o diálogo da experiência observada com a revisão de literatura.

Data do campo: Dia, mês e ano do evento.

Data do diário: Dia, mês e ano do relato. Por vezes não será possível concluir o relato no mesmo dia do evento, por esse motivo incluí tal campo.

Obs: Campo livre para anotações diversas

Relato: Relato detalhado dos eventos observados e vividos, organizados de maneira cronológica.

4.3.2 FICHAS DOS INTERLOCUTORES

Para cada interlocutor identificado, foi elaborada uma ficha contendo alguns dados. O objetivo destes arquivos é organizar um primeiro perfil dos sujeitos que dialogam com esta tese. Apesar de ter usado versões parciais no texto desta tese, as informações completas e que por ventura não são evidenciadas no texto, podem ser úteis em pesquisas futuras. Organizei essa ficha da seguinte forma:

Tabela 4 - Proposta para ficha de perfil dos interlocutores, Fonte: Autor.

Nome: Nome completo do interlocutor.

Apelido: Muitos destes sujeitos são conhecidos principalmente por seus apelidos, o que faz necessário um tópico específico.

Profissão: Atividade principal de remuneração. Exemplo: Pedreiro, carpinteiro, cenógrafo, professor, etc...

Atividade: Atividade específica no contexto desta tese e por vezes não relacionada com sua profissão. Exemplo: Construtor de violas, mestre cantor, percussionista, etc..

Nascimento: Data de nascimento.

Cidade Natal: Local de nascimento

Cidade Atual: Cidade atual de residência

Contato: As diversas maneiras de entrar em contato com os sujeitos. Varia desde endereços de email, redes sociais, número de telefone, até contatos indiretos como casas de cultura ou o contato via terceiros. Alguns interlocutores moram em vias sem nome e não possuem telefone em suas residências, o que faz necessário buscar maneiras alternativas de contato, como vizinhos por exemplo.

Obs. Campo livre para anotações diversas

Foto: Retrato aprovado pelo interlocutor

4.3.3 ENTREVISTAS

Com entrevistas, foi possível identificar as ideias e conceitos de construção e relações com a Cultura Material empregados na Luteria das Rabecas. A Comunidade Mandicuera conta com uma oficina bem organizada, em que ao menos três construtores trabalham em projetos de acordo com a demanda. Também foi possível ouvir aos artífices, proporcionando uma visão segundo o contexto e as visões de mundo destes construtores. Entendo que desta forma, pude compreender melhor o perfil das pessoas envolvidas no processo de construção de Rabecas.

As entrevistas foram temáticas, de caráter semi-estruturado. As perguntas foram elaboradas e organizadas em um roteiro, a partir das observações em campo e da percepção de temas relevantes que surgiram da revisão bibliográfica. Optei por uma estrutura flexível, para abrir espaço às observações pessoais de cada interlocutor. As entrevistas abordaram questões da biografia laboral dos colaboradores, para melhor mapear as trajetórias de cada sujeito, além de seus projetos de construção. Estes dados também complementaram as fichas dos interlocutores. Cada sessão de entrevista terá aproximadamente 60 minutos de duração, como sugeridas em Gray (2012), e foram gravadas em áudio para serem transcritas posteriormente.

As questões foram previamente selecionadas e agrupadas de acordo com um objetivo mais específico. Adapto o roteiro idealizado por Pereira (2014), para o contexto da Luteria popular caiçara e do entendimento do projeto específico de construção de Rabecas.

Tabela 5 - Roteiro de Entrevista

Explicar o que pretendo com a entrevista. Avisar que vou gravar. Anotar o nome (checar ortografia), data, local da entrevista. Explicar que farei outras entrevistas e qual o tempo da entrevista.				
	QUESTÕES	OBJETIVOS	CHECK	
1	Onde nasceu?	Começar a traçar um perfil do entrevistado.		
2	Qual data?			
3	Cresceu na mesma cidade?			
4	Sua família é brasileira ou estrangeira (ou de descendência)?			

5	Alguém da família fazia trabalhos manuais?	Descobrir se existe alguma influência da família na opção pelo trabalho manual.	
6	Alguém da família trabalhava com madeira?		
7	O que vc aprendeu com seus pais no que diz respeito ao trabalho manual?		
8	Como era o dia-a-dia na sua infância?	Extrair outros dados que demonstrem o aprendizado ou herança do trabalho manual.	
9	Você frequentou algum curso técnico ou superior? Qual?	Descobrir habilidades e conhecimentos adquiridos em uma possível educação formal.	
10	Como foi sua entrada na construção de Rabecas?	Descobrir o que levou o entrevista à Luteria.	
11	Quem o ensinou a construir Rabecas?	Entender algumas das formas de obter conhecimento na Luteria.	
12	Como foi a obtenção desse conhecimento?		
13	Quando você construiu seu primeiro instrumento sozinho? Qual foi?	Descobrir exatamente quando o entrevistado começa a formar seu próprio método construtivo.	
14	Por que Rabeca? (Ou outro instrumento)?	Entender a escolha do instrumento, (se diz respeito ao mercado, sociedade e costumes).	
15	Você usa algum modelo, segue algum padrão?	Descobrir quais as referências de projeto e construção.	
16	Quanto tempo demora para construir uma Rabeca?	Entender o processo de construção e o desenvolvimento individual como artífice.	
17	O que precisa para construir uma Rabeca?		
18	Como é a obtenção de materiais e ferramentas?	Entender os processos construtivos e a tecnologia utilizada.	
19	Você trabalhava sozinho? Tem aprendizes? Trabalha em colaboração?	Descobrir a percepção do entrevistado no que diz respeito ao aprendizado dirigido.	
<p>Perguntar e pedir para copiar fotos antigas do trabalho, da oficina e instrumentos. Cadernos de anotações, entrevistas concedidas e outros documentos.</p>			

4.3.4 PROTOCOLO DE REGISTRO DE CONVERSAS EM AMBIENTE VIRTUAL

No decorrer desta tese, percebi que alguns dos interlocutores da pesquisa, principalmente Aorélio e André, utilizavam constantemente a ferramenta das redes sociais (*Facebook*) para diversas finalidades. Divulgavam seu trabalho, falavam de seu cotidiano e sobretudo comunicavam-se com pessoas. Esta ferramenta tornou-se muito potente da coleta de dados, e esta etnografia virtual encontrou embasamento teórico em autores como Miller e Slater (2000) e Garcia Canclini (2008), que apontam para o uso da internet como uma alternativa possível de etnografia virtual.

Quando o ambiente virtual se revela uma questão importante na investigação, torna-se consequentemente parte da experiência real da pesquisa. Este trabalho de campo "virtual" deve empregar a tecnologia da comunicação eletrônica para coletar dados de pesquisa etnográfica. Como Miller e Slater observam, a virtualidade é provavelmente intrínseca ao processo de mediação, como tal (MILLER e SLATER, 2000). Miller e Slater chamam a atenção para este ambiente, pois para eles a "virtualidade" é tão real quanto qualquer outra produção cultural, uma vez que ela carrega os significados que as pessoas a embutem.

Para Cooley, Meizel e Syed, a virtualidade é entendida como a mediação tecnológica da interação humana assim como as realidades constituídas e comunicadas por meio da tecnologia. Apesar de naturalmente tratarmos da comunicação assistida por computador as experiências de virtualidade também podem ser facilitadas por tecnologias mais antigas.

Concentrando-se em como as pessoas vivenciam e investem energia e significado em tecnologias comunicativas retorna-se o *etno* à etnografia virtual. O trabalho de campo virtual emprega realidades comunicadas tecnologicamente na coleta de informações para a pesquisa etnográfica. Para nós, o trabalho de campo virtual é um meio de estudar as pessoas reais; o objetivo não é o estudo do texto 'virtual', assim como para os etno-musicólogos (de maneira geral) o objeto de estudo centra-se nas pessoas que fazem a música e não exclusivamente no objeto música (COOLEY, MEIZEL e SYED, 2008)

Desta forma, adaptei os protocolos de registro de Diário de Campo, Entrevista e de Registro de Imagem, procurando documentar os dados coletados em ambiente virtual em um protocolo que intitulei PRECAV - Protocolo de Registro de Conversas em Ambiente Virtual.

Primeiramente pedi a autorização dos interlocutores para documentar as nossas conversas nas redes sociais. Em seguida documentei as conversas seguindo o modelo a seguir:

Tabela 6 - Modelo de PRECAV

PROTOCOLO DE REGISTRO DE CONVERSAS EM AMBIENTE VIRTUAL
Nome: Nome dos participantes da conversa, dado que ferramentas como o <i>Facebook</i> permitem conversas em grupos de várias pessoas
Nome do arquivo: Padrão ANOMÊSDIA.
Data: Data de registro
Autor: Autor do registro
Plataforma: Em qual plataforma foi feita o registro. Por exemplo, <i>Facebook</i>, <i>Google Talk</i>, <i>SMS</i>.
Temas Abordados: Quais assuntos principais puderam ser tratados naquele momento
Contexto: Quais as circunstâncias que levaram àquela conversa
Obs. Campo Livre

CONTEÚDO REGISTRADO

Esta forma de documento mostrou-se eficaz até o momento, evitando grandes deslocamentos e proporcionando uma maior agilidade em momentos em que foi necessário abordar assuntos pontuais. Um modelo completo pode ser visto no apêndice a esta tese.

4.3.5 IMAGENS

Devido ao método escolhido e ao tema investigado, esta tese tem um abrangente banco de dados imagético composto por fotografias, desenhos e mapas. As imagens dialogam com o texto e dão suporte a diversas questões e argumentações, como a ilustração de ferramentas, procedimentos de construção, materiais e técnicas utilizadas, morfologia dos instrumentos entre outros. Organizei as imagens em duas categorias principais: Cartografia Local e Cartografia de Produção.

Tive por objetivo construir uma narrativa em imagens para aproximar o leitor do Universo de pesquisa. Estas cartografias imagéticas acabaram compondo um capítulo exclusivamente composto por imagens. Minha ideia foi criar uma narrativa imagética. Reconstruir o caminho até a Mandicuera em imagens e também ilustrar retratos da produção e uso da Rabeca.

Cada imagem foi protocolada individualmente e pôde ser organizada de modo a sustentar uma narrativa determinada. Propus uma sistematização seguindo o modelo definido por Corrêa (2008) e Tessari (2014), gerando assim um protocolo de registro de imagens (PRI) ilustrado a seguir⁴⁶:

⁴⁶ Incluo um exemplo do PRI no apêndice desta tese.

Tabela 7 - Exemplo de modelo do PRI.

PROTOCOLO DE REGISTRO DE IMAGENS
Nome: Título da imagem
Tipo: (Se é uma fotografia, ilustração, mapa etc..)
Nome do arquivo de imagem: Nome do arquivo original da imagem
Data: Data e hora do registro
Autor: Autor da imagem
Local: Local de registro
Marca e modelo da Câmera: Tipo da câmera utilizada (ou scanner)
Lente: tipo da lente utilizada
Distância Focal: Distância do foco até o objeto
Tempo de exposição:
Flash: Se foi utilizado ou não
ISO:
Descrição: Descrição dos elementos evidenciados pela imagem.
Contexto: Detalhamento das circunstâncias que envolveram o registro da imagem
Obs:

IMAGEM
(espaço para a inserção da imagem)

4.3.6 CONTEÚDO EM ÁUDIO E VIDEO

Alguns procedimentos e eventos foram gravados em arquivos digitais de áudio e vídeo, para melhor registrá-los, representá-los e analisá-los. Principalmente aqueles que evidenciaram gestos e/ou movimentos, como técnicas de construção e execução da Rabeca. Estes vídeos estão sob a guarda do autor e podem ser disponibilizados mediante requisição. Algumas melodias gravadas foram transcritas para a notação musical ocidental, para melhor complementar o texto escrito. Utilizei a pesquisa sobre Rabecas no contexto regional de Pernambuco, feita por John Murphy (1997) como base para a coleta e organização dos dados.

4.3.7 ACOMPANHAMENTO DA CONSTRUÇÃO DA RABECA

Acompanhar a construção de instrumentos musicais dialoga com o conceito de performance participativa em Turino (1999)⁴⁷. Observar, construir e participar possibilita incorporar como o projeto criativo, em termos de Design e aplicação são colocados em prática. Foi possível, assim, correlacionar os conceitos abstratos de criação e Design com as práticas da oficina. Pude observar e identificar técnicas utilizadas e inovações no emprego de ferramentas e tecnologia, novas soluções e o acompanhamento de decisões em relação ao processo criativo.

Como esta tese aborda questões técnicas e práticas de produção, proponho então que seu registro seja feito seguindo as escolhas de alguns autores, da seguinte forma:

Acompanhamento, registro e documentação da construção de Rabecas segundo os interlocutores Zeca Martins e Aorélio Domingues. O acompanhamento foi feito presencialmente com a documentação de materiais, ferramentas, medidas e procedimentos realizados registrados na forma de diários de campo. Os dados foram organizados seguindo primeiramente um modelo linear cronológico detalhando as etapas de construção, assim como proposto em Johnson e Courtnall (1999), em Sloane (2007), entre outros. Esta linearidade apresentada em formato de um manual passo-a-passo pode mostrar-se útil na reconstrução ulterior de um processo em Luteria; porém, acredito que neste método corre-se o risco de não representar tão fielmente a realidade observada, dado que os artífices nem sempre repetem seus procedimentos da mesma maneira e/ou na mesma ordem. Por esse motivo defendo, nesta tese, que os procedimentos técnicos sejam organizados na forma de

⁴⁷ Entendo o momento da construção de um instrumento musical também como uma performance.

uma cadeia operatória, como proposto em Marques (2009) e em Pereira (2014) que apresentam a sistematização de meios de produção de artefatos através de tabelas processuais não lineares. Acredito que esta abordagem esteja em diálogo com Williams (2000) quando o autor afirma que a prática cultural e a produção cultural não se formam a partir de uma ordem pré-estabelecida, mas são mutuamente elementos importantes na sua própria constituição.

5 A PRODUÇÃO DA RABECA

Neste capítulo, apresento o sistema de produção de Rabecas brasileiras evidenciando os modos de fazer, algumas técnicas e materiais utilizados. Primeiramente, demonstro os dois principais modos de produção de Rabecas em forma de cadeia operatória. Apresento, então, as formas de fazer de Zeca e Aorélio, ressaltando as especificidades em seus processos de construção. Descrever o modo de fazer de dois artífices brasileiros para melhor retratar suas semelhanças e diferenças com o intuito de melhor compreender a relação entre artífices e artefatos no processo de construção. Ao apresentar os artifícios de que estes construtores se utilizam, demonstro o dinamismo das formas de produzir artefatos, e como cada sujeito lida com os obstáculos e como resolvem os problemas.

Em seguida, opto por descrever algumas Rabecas construídas por estes artífices, como produto de suas formas de produção. Evidencio as trajetórias destes instrumentos para demonstrar as possibilidades de circulação de artefatos após serem produzidos.

Por fim, apresento alguns materiais utilizados no processo de construção a partir das narrativas destes sujeitos. As escolhas e utilizações destes materiais me possibilitam analisar como a mudança de um elemento na cadeia operatória pode interferir em todo o processo de construção de um artefato.

5.1 AS CADEIAS OPERATÓRIAS DAS RABECAS ESCAVADAS E DE ARO

A partir dos trabalhos de Emília Margarida Marques (2009) e Rodrigo Mateus Pereira (2014), apresento a produção das Rabecas da Mandicuera em forma de cadeia operatória. Utilizar o recurso organizacional da cadeia operatória é uma maneira potente de explicitar a construção de Rabecas, já que seu processo não é linear. Mesmo se apresentarmos uma produção de maneira linearmente detalhada, no estilo normativo passo-a-passo, ainda que com procedimentos e medidas detalhados, ela não refletiria o que acontece na produção do instrumento; ela seria impositiva e poderia indicar que aquela fosse “a” maneira de se fazer Rabecas. A forma linear de representação da produção de um artefato privilegia uma maneira de construção, apagando outras possibilidades.

Apresento duas versões de cada processo de construção, as cadeias operatórias expandidas e uma versão resumida. Acredito que esta estratégia facilitará a análise e comparações. Organizei-as, portanto, da seguinte maneira: primeiramente, apresento as

etapas de construção em blocos operacionais; depois, apresento um modelo resumido das cadeias operatórias.

Os elementos organizados horizontalmente, na ordem da esquerda para a direita, revelam etapas hierarquicamente construídas, ou seja, para que o artífice possa engajar em uma etapa, supostamente, outras à sua esquerda devem ter sido concluídas anteriormente. Por exemplo: Na cadeia operatória da Rabeca de Aro, para um artífice poder colar os tacos na forma, deve primeiramente desenhar os moldes, transferir os moldes para a fôrma, montar a fôrma para aí por usá-la em conjunto com os tacos.

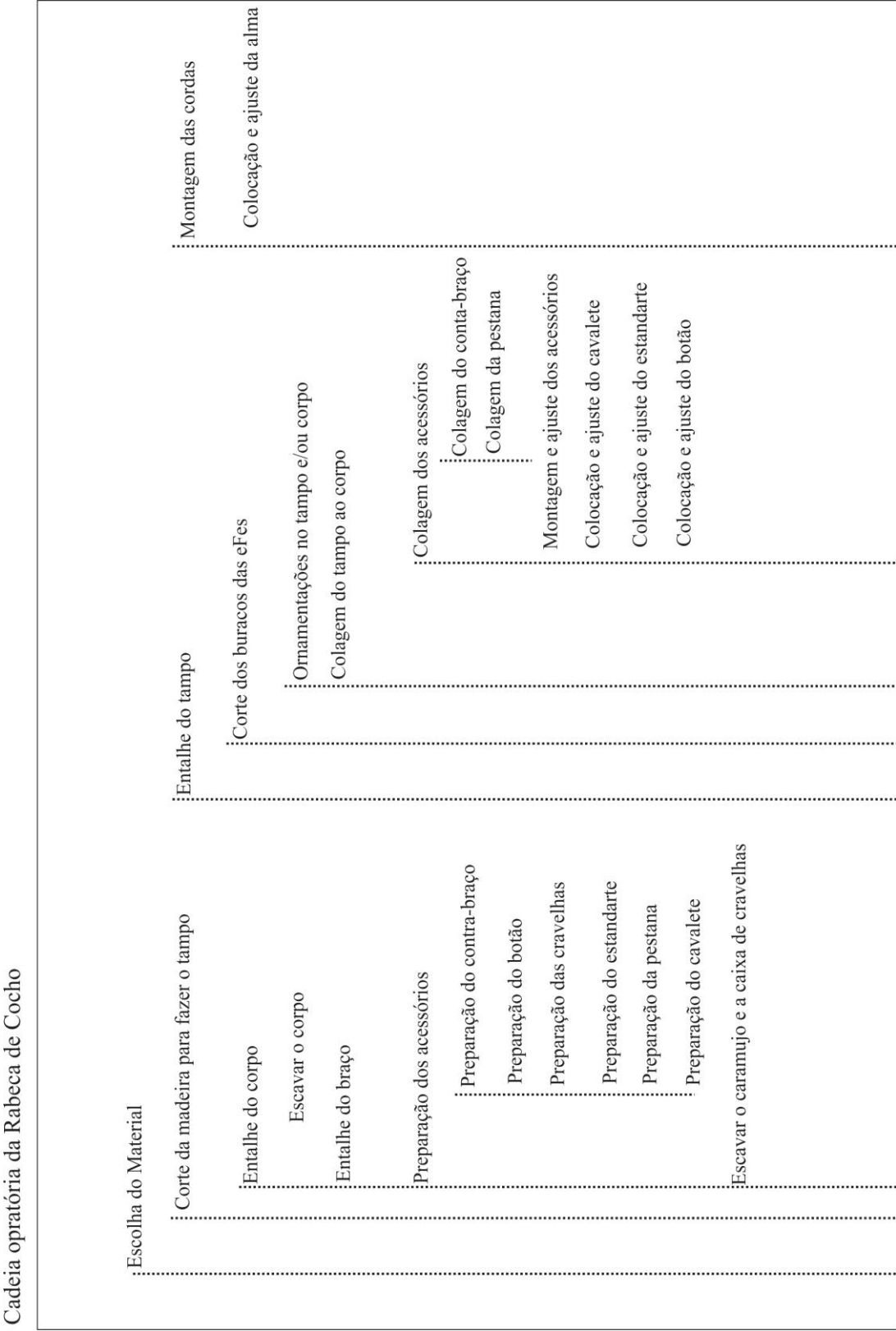
Já os itens organizados verticalmente podem ser feitos em ordem aleatória, e por vezes simultaneamente. Por exemplo, na cadeia operatória da Rabeca Escavada, os entalhes do corpo, do braço, do caramujo, da caixa de cravelhas e ainda toda a preparação dos acessórios pode ser feita aleatória e, possivelmente, simultaneamente.

Já nas cadeias operatórias resumidas, opto por apresentar apenas os blocos temáticos, com a intenção de proporcionar uma visão geral do processo. A partir dela, posso então traçar algumas conclusões.

Estes modelos não esgotam as possibilidades de construção, e sim, revelam as etapas que observei em campo. Para a constituição das cadeias operatórias, dialogo com as narrativas dos interlocutores e com alguns registros da literatura. Admito que outras possibilidades existam e que outras sequências possam ser apresentadas. Este é, precisamente, meu argumento. A complexidade da produção artesanal é tão diversa quanto à vontade/disponibilidade dos artífices que a constituem.

5.1.1 RABECA ESCAVADA

Tabela 8 - Cadeia operatória expandida da Rabeca Escavada



Detalho a seguir as etapas da cadeia operatória da Rabeca construída de maneira escavada. Cada etapa é descrita evidenciando materiais e técnicas utilizadas:

Escolha do Material: No processo escavado os artífices procuram um bloco sólido de madeira com medidas suficientes para comportar todo o corpo da Rabeca, incluindo fundo, laterais, braço, caixa de cravelhas, caramujo e o tampo. Rault (RAULT, 2007) define os instrumentos construídos a partir de um bloco sólido de madeira como monoxílicos. A variação de tamanho e disponibilidade da madeira acaba determinando todo o andamento do projeto. As dimensões da Rabeca ficam condicionadas ao tamanho do bloco adquirido. Os Artífices da Mandicuera, preferem o uso da caxeta (Tabebuia cassinoides), madeira comum em áreas de mangue do litoral paranaense. É uma madeira branca, leve, macia, porosa e durável, com inúmeros usos. Foi muito utilizada na fabricação de Rabecas e violas caixaras, porém, com proibição da exploração decretada em 1989, pela Portaria IBAMA nº 218, tornou-se rara apesar do manejo ter sido regulamentado em 1992, pela Resolução SMA 11, da Secretaria do Meio Ambiente do Estado de São Paulo (BERNHARDT, 2003). Segundo Aorélio, a colheita da caxeta deve ser feita somente nos meses que não têm a letra “R” em seu nome, ou seja, Maio, Junho, Julho e Agosto. A madeira deve ser trabalhada preferencialmente enquanto ainda está úmida, diferentemente da Luteria europeia, que muitas vezes espera por anos a secagem da madeira. A caxeta ainda úmida é macia e mais fácil de entalhar, ao contrário de quando seca, em que fica mais rígida e de difícil entalhe. As proibições ambientais fizeram com que os Artífices buscassem madeiras alternativas, privilegiando a escolha da madeira Marupá, de origem da Amazônia. As diferenças mecânicas entre as madeiras e o fato do Marupá ser comercializado seco, segundo os Artífices, dificultou a construção da maneira escavada, e suas ferramentas usuais tiveram que ser adaptadas. Ainda sobre as questões ambientais, Aorélio me disse que no caso dos construtores de instrumentos, a proibição não faz sentido, pois as árvores cortadas para fabricação de instrumentos voltam a brotar. Ele, inclusive, me disse que já colheu uma caxeta do mesmo pé que seu avô tinha colhido e que a árvore ainda estava lá. Para a escolha do bloco de madeira, ao Artífice é exigida a observação e experiência para determinar o material adequado. O Artífice deve escolher também as madeiras que serão utilizadas para a confecção dos acessórios. A madeira escolhida varia; foram citadas a imbuia, o pau-ferro, o ipê entre outros. A característica comum é que todas elas são madeiras duras e resistentes.

Corte da madeira para fazer o tampo: A partir do bloco monoxílico, uma “fatia” da madeira é cortada e reservada para a confecção do tampo. Este pedaço de madeira deve ter a espessura necessária para comportar a curvatura, ou a “boleadura” como chamou Zeca. Como ferramentas, os Artífices geralmente usam um serrote comum.

Entalhe do corpo, braço, caixa de cravelhas e caramujo: Esta etapa pode ser feita simultaneamente ou sequencialmente, em ordem aleatória. O Artífice utiliza uma faca para entalhar toda a parte externa da Rabeca formando uma espécie de escultura de Rabeca. Tendo a forma externa definida, o Artífice parte para a retirada da madeira do corpo e da caixa de cravelhas.

Preparação dos acessórios: Utilizando madeiras resistentes escolhidas anteriormente, o Artífice prepara os acessórios que serão montados na Rabeca posteriormente. Os acessórios podem ser feitos em outros momentos da cadeia operatória, porém, ao fazer simultaneamente ao processo de entalhe do corpo, braço e caixa de cravelhas o Artífice pode adaptar os acessórios à construção do corpo, ou vice-versa. Explico: ao fazer um jogo de cravelhas, os Artífices normalmente entalham cada peça a mão, sem uma padronização rigorosa. Cada furo, na caixa de cravelhas deve ser projetado, então, para comportar uma cravelha específica. Da mesma forma, as cravelhas são lixadas e tem seu acabamento final feito de forma a melhor ajustar-se ao furo Designado. Assim também acontece com o contrabrazo, pestana, o botão etc...

Entalhe do tampo: O Artífice aproveita a madeira cortada do corpo do instrumento para o entalhe do tampo. Da mesma forma, toda a parte externa é entalhada primeiramente. A curvatura do tampo tem uma atenção especial neste momento. Após esta etapa ser concluída, o construtor escava a parte interna do tampo, cuidando com as medidas finais da espessura. Após as espessuras serem determinadas, o Artífice faz o entalhe dos buracos da “efes”. Neste momento também são feitas as ornamentações do tampo, dependendo do Artífice. Notei várias maneiras de adornar os instrumentos, com a utilização de desenhos a mão livre, o uso de canetas esferográficas, entalhes em madeira, pinturas com pincel, entre outros. Com o tampo concluído, ele finalmente é colado ao corpo escavado.

Colocação, ajuste e colagem dos acessórios: Neste momento o Artífice inclui os acessórios, ajustados e adaptados ao corpo já fechado do instrumento. O contrabrazo e a pestana são colados, enquanto as cravelhas, estandarte, botão e cavalete são apenas

montados, sem serem fixos. O estandarte é amarrado ao botão com um fio resistente, geralmente um fio metálico utilizado para pesca do Baiacu.

Montagem das cordas: As cordas do instrumento são colocadas e conectadas entre o estandarte e as cravelhas, apoiadas entre a pestana e o cavalete. A distância entre a pestana e o cavalete irá determinar toda a proporção entre as notas a serem tocadas, e apesar da Rabeca não possuir trastes, ainda assim deve ser levada em conta para melhor adequar-se ergonomicamente ao instrumentista.

Colocação e ajuste da alma: A alma é uma peça cilíndrica de madeira que fica apoiada dentro do instrumento, entre o tampo e o fundo. Ela não é colada, e é posicionada próxima ao pé do cavalete na parte da corda mais aguda. Ela tem a função estrutural de reforçar o corpo do instrumento, ajudando a suportar a pressão das cordas e ainda potencializa a projeção sonora. Algumas Rabecas não possuem alma, porém as da Mandicuera utilizam este recurso.

Apresento a seguir a cadeia operatória resumida da Rabeca escavada e ainda argumento algumas considerações gerais sobre o método de construção

Tabela 9 - Cadeia operatória resumida - Rabeca Escavada

1. Escolha do Material	2. Definição do projeto	3. Corte da Madeira para fazer o tampo
4. Entalhe do corpo	5. Entalhe do Tampo e colagem no corpo	6. Acessórios (colagem e montagem)
7. Cordas e colocação da alma (se for o caso)		

Na construção escavada de Rabecas, a escolha do material determina o projeto de execução. As demais etapas operatórias dependem da disponibilidade, quantidade e tamanhos das peças de madeira. A observação e julgamento do Artífice na escolha do bloco de madeira maciço que se transformará em corpo e braço da Rabeca será essencial no processo de construção, já que as partes não são emendadas.

Como técnica de construção, a observação e experiência em lidar com a madeira é essencial para o sucesso do projeto das Rabecas escavadas. É um processo complicado de ser adaptado durante sua execução. Um erro na escavação do corpo, por exemplo, pode comprometer e anular todo o processo de construção. A etnomatemática parece ser uma técnica muito utilizada na determinação das medidas e proporções de construção.

O processo escavado parece ser mais adequado aos Artífices que tenham facilidade em conseguir madeiras de dimensões suficientes para o corpo inteiro do instrumento. Também àqueles que pensam em projetos específicos para cada instrumento construído. Rabecas escavadas tendem a não seguir padrões e medidas tão restritos quanto as de aro.

5.1.2 RABECA DE ARO

Tabela 10 - Cadeia operatória expandida da Rabeca de Aro

Cadeia opratória da Rabeca de Aro		
Escolha do Material		
Desenho e preparação dos moldes		
Transfêrencia do desenho dos moldes para o tampo, corpo e braço.		
Transfêrencia do desenho dos moldes para a fôrma.		
Corte da madeira para o Tampo		
Entalhe do tampo	Montagem na fôrma	Montagem das cordas
Corte dos buracos das eFes		
Ornamentações no tampo	Colagem dos laterais nos tacos	Colocação e ajuste da alma
Corte da madeira para as Laterais	Colagem das contrafaixas internas nas laterais	
Dobrar as laterais	Colagem do fundo nas laterais e contrafaixas	
Corte da madeira para Fundo	Colagem do braço	
Entalhe do Fundo	Retirada da fôrma	
Ornamentações no Fundo	Colagem do tampo nas laterais e contrafaixas	
Corte da madeira braço e cravelhal		
Entalhe do braço	Colagem dos acessórios	
Entalhe do caramujo e a caixa de cravelhas	Colagem do conta-braço	
Corte da madeira fazer a fôrma	Colagem da pestana	
Construção da fôrma	Montagem e ajuste dos acessórios	
Preparação dos tacos	Colocação e ajuste do cavalete	
Preparação das contra-faixas	Colocação e ajuste do estandarte	
Preparação dos acessórios	Colocação e ajuste do botão	
Preparação do contra-braço		
Preparação do botão		
Preparação das cravelhas		
Preparação do estandarte		
Preparação da pestana		
Preparação do cavalete		
Preparação da alma		

A seguir evidenciarei as etapas específicas do modo de construção de Aro. Para que o texto não fique repetitivo, evitarei abordar as etapas de construção similares às escavadas, como montagem de acessórios, cordas, alguns entalhes, entre outros.

Ao contrário das Rabecas escavadas, no projeto de construção de Aro, geralmente o projeto determina a escolha dos materiais. Nesta forma de produção, os Artífices reaproveitam vários dos materiais usados na construção para outras Rabecas, como moldes e fôrmas.

Para uma primeira Rabeca, é preciso definir o projeto e seus desenhos; depois, os desenhos são transferidos para um pedaço de fórmica para a preparação dos moldes, que são constituídos pelo desenho do plano lateral do braço, caixa de cravelha e caramujo e de metade do corpo.

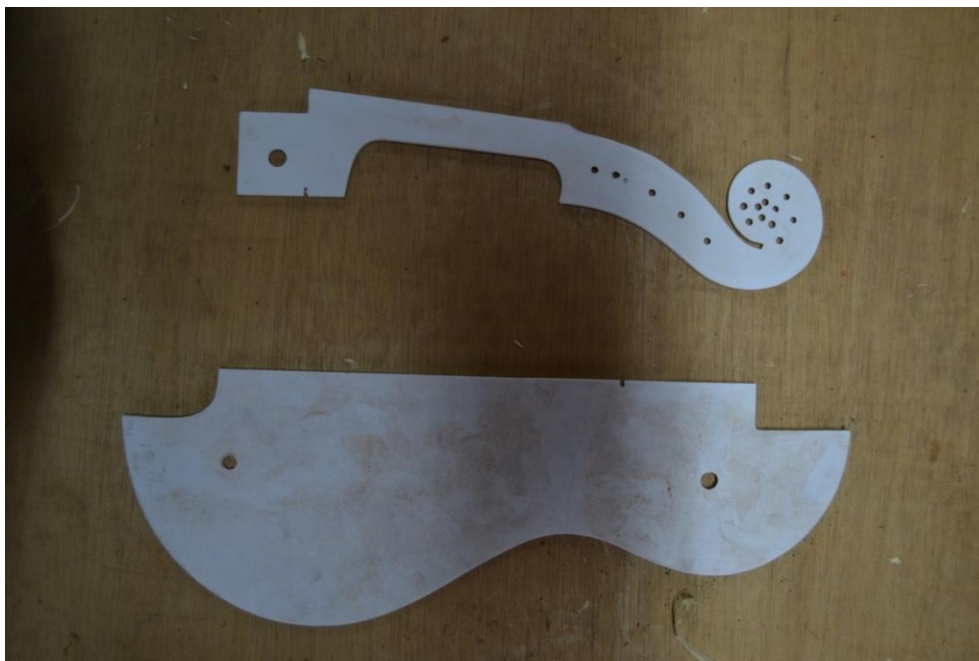


Figura 21 - Moldes

Esta metade do corpo é, então, transferida para um pedaço de compensado e seu desenho é espelhado na outra metade para que o corpo seja inteiramente desenhado. O compensado é cortado para que forme uma fôrma interna do corpo do instrumento e cortes são feitos para que os tacos sejam encaixados.



Figura 22 - Fôrma

Depois de escolhidas as madeiras que irão compor a Rabeca, o Artífice corta os pedaços para o fundo, laterais, tampo, braço (com a caixa de cravelhas e caramujo), contra-faixas e tacos. Todos os pedaços são projetados separadamente e vários deles podem ser cortados a partir de uma tábua ou bloco de madeira. Isto faz com que a madeira possa ser utilizada para várias Rabecas, e não somente para uma.

A construção do tampo e do fundo é similar, e se aproxima do processo na técnica escavada. Aqui na de aro, as dimensões da madeira devem comportar e se adequar ao tamanho da forma, levando em conta que as laterais ainda serão colocadas. A ordem de construção é definida pelo artífice.

Na fôrma, são colados os tacos (em algumas Rabecas até 6 tacos são usados) e então as laterais são umedecidas e entortadas em um ferro quente para darem o contorno do corpo, definido pelo Molde. Quando as laterais tomam forma, são então coladas nos tacos na fôrma.



Figura 23 - Aorélio entortando laterais



Figura 24 - Laterais prontas

A partir deste momento, as contra-faixas inferiores são coladas para preparar a fixação do fundo. Após a colagem do fundo, a fôrma deve ser retirada.

A figura abaixo ilustra a fôrma, a colagem das laterais nos tacos, as laterais prontas e o fundo da Rabeca colado.



Figura 25 - Preparação do corpo

Após este processo, o braço é colado junto ao taco superior e nivelado ao corpo do instrumento. Para isso, o Artífice deve ajustar a angulação do braço para melhor adequá-lo ao contorno do corpo do instrumento.

Finalmente o tampo é colado e a Rabeca está preparada para receber os acessórios. Os detalhes dos entalhes das “efes”, as ornamentações e a montagem, colagem e ajuste dos acessórios da Rabeca de aro são similares aos das Rabecas escavadas e não serão novamente descritos aqui.

Apresento a seguir a cadeia operatória resumida da Rabeca de aro e ainda argumento algumas considerações gerais sobre o método de construção

Tabela 11 - Cadeia operatória resumida - Rabeca de Aro

1. Definição do projeto	2. Escolha do Material	3. Desenho e preparação dos Moldes
4. Preparação da Fôrma	5. Seleção e corte da Madeira.	6. Montagem do instrumento na Forma
7. Retirada da Forma e colagem do tampo	8. Acessórios (colagem e montagem)	9. Cordas e colocação da Alma (se for o caso)

Ao contrário do processo escavado, na construção da Rabeca de Aro, o projeto tende a definir a escolha dos materiais. Por exemplo, uma peça de madeira para o tampo, com dimensões menores do que aquelas definidas aos moldes e à fôrma, não pode ser utilizada.

A definição e confecção dos moldes e da fôrma é um processo trabalhoso e lento, porém, uma vez definidos e produzidos, podem ser reaproveitados em diversos processos de construção. Em longo prazo, tende a otimizar a produção das Rabecas, uma vez que promove uma certa padronização aos instrumentos.

Da mesma forma, a seleção e corte da madeira para as diversas partes do instrumento, como tampo, fundo, laterais entre outros, tende a ser demorada e onerosa. Porém, ao cortar várias peças de madeira, suficientes para diversos exemplares de Rabecas, é possível estocar as peças para serem usadas futuramente. Se pensarmos em uma produção mais seriada de instrumentos, esta etapa tende a facilitar trabalhos futuros.

A montagem do instrumento na fôrma deve seguir uma ordem específica, pois uma etapa depende da outra; porém, há variações nos elementos utilizados. Aorélio, utiliza um sistema com seis tacos internos, o que determina uma sequência. Se outro artífice utilizar uma quantidade menor de tacos (como no caso de Martinho), a sequência poderá ser modificada.

A construção de aro propende a beneficiar aqueles artífices que pensam em seus projetos com uma maior padronização. A possibilidade de se repetir medidas, desenhos e proporções favorece o processo de construção de diversas Rabecas seguidas e/ou simultâneas, caminhando em direção a um processo seriado. Padrões e padronizações são criados e as Rabecas tendem a uma similaridade mais evidente.

5.2 MODO DE FAZER DE ZECA

Apresento primeiramente o modo de fazer de Zeca Martins e detalharei mais sobre as suas especificidades. Aorélio chama as Rabecas de Zeca de “Stradibecas”, pela maneira que soam. Acompanhei Zeca Martins e o processo de construção a partir do método conhecido como escavado, ou de cocho. Faço a seguir algumas considerações sobre as especificidades que percebi em campo:

Sobre a seleção de materiais, Zeca utiliza predominantemente a madeira local chamada de caxeta. Outras madeiras são utilizadas para a confecção dos acessórios da Rabeca, como cravelhas, cavalete e espelho, conforme disponibilidade e demanda. Geralmente são escolhidas madeiras duras, como ipê, pau-ferro ou imbuia.

Como ferramentas, Zeca utiliza principalmente um serrote, formão, uma faca de cozinha e folhas de lixa de diversas gramaturas. A única ferramenta elétrica que Zeca utiliza é uma furadeira para fazer os furos por onde serão encaixadas as cravelhas.

Zeca entalha o corpo da Rabeca juntamente com o braço, a caixa de cravelhas e o caramujo. Todas as partes compõem um bloco sólido de madeira. A peça de madeira praticamente não sai de seu colo e de suas mãos. Não observei a utilização de uma mesa, ou bancada em nenhuma das etapas. Neste sentido, há uma aproximação entre corpo e artefato. A peça parece se moldar ao corpo do Artífice à medida que vai ganhando contornos por meio dos entalhes. Reparei que Zeca utiliza a sensação do tato para determinar a espessura adequada e a resistência do material. Também não observei moldes, formas ou desenhos previamente elaborados, o que não significa que não exista um planejamento. Tudo pareceu ocorrer de forma natural e desenrolava de acordo com a prática, as experiências e memórias do Artífice. A técnica de entalhe de Zeca, utilizando as ferramentas domésticas, parece indicar que o trabalho é fácil, porém, eu tentei utilizar a faca para fazer entalhes pequenos e foi preciso muita força nas mãos para eu conseguir retirar uma parte pequena de madeira, de no máximo um ou dois centímetros de comprimento por alguns milímetros de espessura. O esforço para escavar todo o corpo de uma Rabeca é, obviamente, muito maior. Zeca me disse que já está acostumado e, acho que para me animar, falou que aquela madeira que ele utilizava estava dura mesmo. Em suas mãos, mesmo sendo uma madeira “dura”, o entalhe parecia sair com muito mais facilidade.

Outra técnica que me chamou a atenção foi quando o Mestre desbastava as laterais de uma Rabeca, já escavada. Para chegar à espessura desejada ele batia na madeira com as pontas do dedo. Cada batida produzia um som diferente e a cada desbaste da madeira este som se modificava: Zeca buscava uma referência sonora. Neste momento ele se valeu de discursos não verbais, gestuais e sonoros para me explicar. Reconstruo sua fala aqui:

ZECA – Olha, quando eu tiro essa madeira, faz esse som: *TUC, TUC, TUC* (batendo com as pontas do dedo na lateral)... (desbasta mais alguns milímetros de madeira...) - Olha agora: *TOC, TOC, TOC* (som mais agudo). Viu? A parede tem que ser fininha...

JUAREZ – Mestre, como o senhor chegou a esse jeito de construir?

ZECA – Ah, eu vi que as Rabecas de aro tem a parede bem fininha (Diário de Campo número 20140415)

Zeca demonstra uma técnica sofisticada de construção. O que na Luteria se chama de *tap-tuning*. Em que a profundidade e quantidade dos entalhes são determinados pelo som que a madeira produz. É pela reverberação do material, produzido por batidas dos dedos em pontos específicos da madeira que determinará o quanto e até onde os entalhes serão feitos. Ao observar a constituição e características de Rabecas de aro (neste caso específico as laterais de espessuras finas) e transferir esta característica para seus instrumentos, Zeca me evidencia os processos de atualização nas formas de produção artesanal.

Na ocasião deste encontro, Zeca comentava do problema de se conseguir madeira adequada para a confecção de Rabecas, e que por esse motivo ele estava construindo poucos exemplares. Para ele, estava muito difícil de continuar a fazer as Rabecas daquela forma.

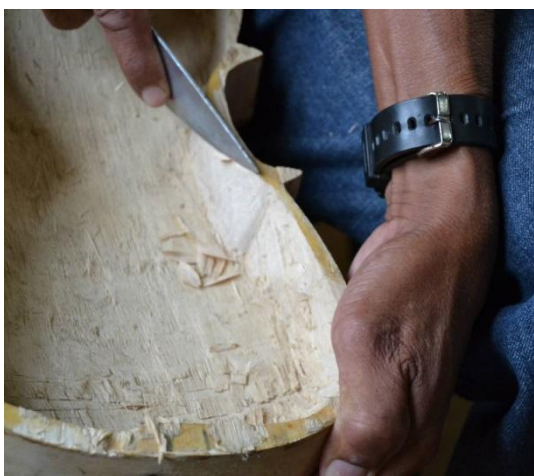


Figura 26 - Detalhe de um entalhe.

Apresento a seguir um inventário das ferramentas e alguns insumos utilizados por Zeca na construção da Rabeca Escavada. Esta lista é resultado das minhas observações e dos relatos do Artífice:

Tabela 12 – Inventário - Zeca Martins

Ferramentas manuais	Faca de Cozinha Formão reto Alegre Serrote Amolador de facas
Ferramentas manuais elétricas	Furadeira manual
Insumos	Folhas de lixa Caneta esferográfica Cola de madeira Broca

Zeca utiliza em suas Rabecas Escavadas poucas ferramentas, se comparadas a outros métodos de construção. Como a retirada da madeira é feita manualmente, o Formão, Alegre e a Faca de Cozinha são as principais ferramentas e as mais utilizadas pelo Mestre. A única ferramenta elétrica usada por Zeca é a furadeira manual. Mestre Zeca a utiliza para fazer os furos das cravelhas. Antigamente um ferro aquecido era usado para perfurar as laterais da caixa de cravelhas. O serrote é utilizado apenas para o desbaste da madeira e a separação do tampo.

O acabamento é todo feito a mão. Zeca utiliza folhas de lixa para alisar os contornos do instrumento e caneta esferográfica para as ornamentações do tampo.

O Mestre Zeca não utiliza bancadas ou outras mesas de apoio, preferindo manipular a Rabeca em construção em seu colo, sentado em uma cadeira ou banco de praça.

Os acessórios também são feitos a mão. Inclusive o jogo de cravelhas, que normalmente necessita de um torno elétrico para dar à sua base a forma arredondada necessária.

Perguntei ao Zeca, como alguém se transformava em Mestre do Fandango e ele me disse: “- Tem que saber tudo do Fandango, os cantos e as marcas. E tem que ensinar os mais novos também...” (Diário de Campo número 201400415)

Para ele, ser Mestre é não só ter o conhecimento, mas também compartilhá-lo; precisa ser um líder musical, conhecer a cultura do Fandango, mas também transmiti-la.

Percebi várias vezes a preocupação do Mestre em passar o conhecimento, desde nosso primeiro encontro, passando pelos bailes e as conversas sobre construção.

5.3 AS RABECAS DE ZECA



Figura 27 - Rabeca Escavada, Autor: Zeca Martins, Paranaguá, PR. Foto: Juarez Bergmann Filho

Esta Rabeca foi construída pelo Mestre Zeca Martins e adquirida por mim na primeira vez em que eu o encontrei na Mandicuera. O instrumento foi feito a partir de um bloco sólido de caxeta utilizando a técnica escavada.

A Rabeca possui três cordas, o que é uma característica das Rabecas de Mestre Zeca. Por ser construída com uma madeira macia, algumas questões estruturais emergiram: o tampo do instrumento está cedendo na região do cavalete, devido à pressão causada pelo tencionamento das cordas de aço; no lado direito, logo abaixo do entalhe da efe, é possível observar uma rachadura de aproximadamente 5 cm de comprimento; algumas rachaduras no fundo do instrumento são visíveis e foram coladas pelo Mestre antes do instrumento chegar às minhas mãos - uma delas percorre toda a extensão do corpo do instrumento.

Estas questões me fizeram refletir sobre o caráter temporário destes instrumentos. A fragilidade do material e sua característica de uso, como o emprego de alta tensão das cordas de aço, fez com que essas Rabecas fossem criadas para terem uma vida social relativamente curta. Era algo que eu não havia percebido. Para mim, instrumentos musicais deveriam ser feitos para perdurarem gerações. Esta abordagem mais direta ao instrumento, por um lado possibilitou que os artífices se mantivessem ativos na construção. O próprio caráter provisório da Rabeca criou uma demanda para a prática da construção de instrumentos, já que os construtores precisavam constantemente construir novos instrumentos. Se apenas um exemplar de Rabeca fosse o suficiente, durando gerações, fico a imaginar se a atividade de construir teria resistido.

A Rabeca de Zeca tem um nome escrito pelo mestre ao lado do contrabrazo do instrumento. É possível ler o nome *Christiani* escrito à mão. Quando eu perguntei a ele quem era, o Mestre apenas sorriu com o canto dos lábios e disse: “É uma guria aí...”. (Diário de Campo número 20120409). Artefatos musicais por vezes incorporam nomes a partir de suas biografias. Nos violinos, é comum que um instrumento seja identificado por um músico que o tocou, um sujeito ou instituição de status social elevado ou ainda por alguma característica sonora ou estética. Gramani deu continuidade a essa tradição, batizando suas Rabecas, sempre com nomes femininos, de acordo com a localização ou o artífice que a construiu: à Rabeca feita por Nelson dos Santos, da cidade de Marechal Deodoro no Alagoas, deu o nome de “Deodora”. Mais do que uma maneira de distinguir um objeto, ao nomeá-los, sujeitos aproximam-se de seus artefatos, criando laços afetivos e despertando significados vínculos significativos.



Figura 28 - Rabeca de Aro, Autor: Zeca Martins, Paranaguá, PR. Foto: Juarez Bergmann Filho

A Rabeca apresentada na figura anterior foi construída no ano de 2016 por Zeca Martins. Ela pertence ao acervo de Guilherme Romanelli. Resolvi exibi-la aqui, pois ela reflete o processo de atualização de um Artífice. Zeca, famoso por construir Rabecas escavadas, se mostrava resistente em mudar seu processo de construção. Nas vezes em que eu o encontrei em campo, suas narrativas confirmavam sua vontade e determinação em construir Rabecas daquela forma. O mestre demonstrava orgulho no uso de ferramentas simples e com a possibilidade de poder construir em “qualquer” lugar. “Gosto de fazer sentado no banco da praça” ele me disse. (Diário de Campo número 20140415)

Porém, em uma das oportunidades que o encontrei, ele falou que estava muito difícil achar material adequado para a construção, e a demanda também era baixa. Por esses motivos estava construindo muito pouco, contava ele. Da última vez que o encontrei, comentei que havia visto sua Rabeca de Aro e perguntei se ele havia mudado a maneira de construir. Ele utilizou a mesma justificativa de dificuldade em encontrar madeira, o que reforçou a existência real desse obstáculo para se obter a madeira adequada para a construção de suas Rabecas. Apesar de atualizar seu processo e se adaptar a uma nova forma de construção, alguns elementos se mantiveram constantes. Comparando as imagens dos caramujos e das extremidades dos contrabrazo de suas duas Rabecas (figuras 27 e 28), há semelhança entre eles.

Analisando especificamente este exemplar, é possível perceber o uso de madeiras intercaladas, claras e escuras, na formação do tampo, fundo, cavalete, contrabrazo e estandarte. Esta técnica, além de chamar a atenção visualmente, proporciona ao instrumento um reforço estrutural, pois ao intercalar madeiras diferentes, o material ganha resistência. Além disso, construir desta forma proporciona que o artífice possa utilizar vários pedaços de madeira, ao invés de um grande bloco, facilitando a obtenção e o aproveitamento do material.

Entendo, também, haver uma influência de Aorélio na construção. A maneira e o posicionamento de como Zeca decorou o tampo deste instrumento, usando o artifício da marchetaria de desenhar e incrustar uma madeira no tampo são características comuns nas Rabecas de Aorélio.

Outro elemento que ressaltam são as oito marcações circulares incrustadas no contrabrazo. Elas servem para orientar o músico quanto ao posicionamento adequado dos dedos, para que a Rabeca esteja afinada. Para mim, este componente destaca a preocupação didática do Mestre.

5.4 MODO DE FAZER DE AORÉLIO

Aorélio Domingues aprendeu a construir instrumentos musicais com seu avô, Rodrigo Domingues. Porém, quando Aorélio era um adolescente, perdeu seu avô e mestre. Desde então, trilha o ofício buscando informações de todas as formas a que tem acesso.

Juarez - E vc só teve como mestre de construção o seu avô Seu Rodrigo Domingues, certo?

Aorélio - Só meu Avô.

JBF - Depois que ele faleceu, continuou sozinho?

AD - Sim, mas no meu entorno tinham vários mestres que construíam. Aí ficava olhando...

JBF - Pode citar os mestres que você observava?

AD - Eliodocio, Aires , Anísio, Zeca, seu Júlio, Airtom,

JBF - Destes só o Zeca continua?

AD - o Zeca e o Anísio (Pereira) que mora em Guaraqueçaba (PRECAV 201305)

Aorélio me indica uma forma de aprendizagem baseada muito na observação dos mestres. A técnica era transmitida mais pelos gestos do que pelas palavras, em que se aprendia olhando e fazendo.

Sua técnica de construção é resultado de um hibridismo de informações e atividades. A partir de livros de construção de violinos percebeu a construção com a forma e os seis tacos internos. Sua atividade profissional como cenógrafo o ajudou na manutenção e uso de máquinas estacionárias. Sua experiência acadêmica e prática nas artes plásticas o auxiliou no refinamento dos entalhes mais finos. Porém, de toda esta complexa mistura, a sua resistência e resiliência talvez tenham contribuído sobremaneira para seu desenvolvimento enquanto artífice construtor de Rabecas. Sua religiosidade o faz perceber sua atividade de Mestre do Fandango e da Folia do Divino Espírito Santo como uma missão de vida e é por essa devoção que Aorélio passa 45 dias seguidos em Romaria pelas comunidades litorâneas mais isoladas do litoral paranaense tocando Rabeca e cantando dentro das casas dos moradores locais.

“- Nós saímos cedinho às 6 horas da manhã e vamos até às 18 horas, que é o período do Divino Espírito Santo. São doze horas direto de cantoria. Em cada casa, quando a gente entra, toca a chegada, com versos diferentes conforme a família ou o santo de devoção da casa.” me explicou Aorélio. (Diário de Campo número 20140303)

Aorélio começou construindo Rabecas Cavocadas (escavadas) e posteriormente passou a construir Rabecas de Aro, no ano de 1999. Desde meu primeiro contato com ele,

presenciei a construção apenas de Rabecas desta forma. Porém, evidenciei uma transformação tanto de suas Rabecas quanto de seu ateliê.

Primeiramente seu ateliê ocupava um pequeno cômodo de sua casa, com espaço para uma bancada e algumas ferramentas. Em 2012, a Mandicuera ganhou um prêmio que possibilitou a criação de um ateliê maior, no padrão de uma marcenaria, viabilizando a compra de máquinas e ferramentas para construção de instrumentos musicais, artesanato e para a atividade de cenógrafo. Esta ampliação e a aquisição de um maquinário próprio possibilitaram a Aorélio desenvolver-se ainda mais como artífice.

Tabela 13 - Inventário - Aorélio

Ferramentas elétricas estacionárias	Desengrossadeira Furadeira de bancada Serra circular Lixadeira de cinta Torno
Ferramentas manuais	Alegre Amolador de facas Formão reto Goiva Plainas Serrote
Ferramentas manuais elétricas	Ferro de entortar laterais Furadeira manual Tupia laminadora
Insumos	Broca Caneta esferográfica Cola de madeira Folhas de lixa Lápis
Outros	Bancada Cavalete para escavar Fôrmas

O inventário acima evidencia a quantidade de equipamentos e ferramentas disponíveis a Aorélio em relação a Zeca. O maquinário possibilitou a Aorélio uma maior agilidade na fabricação de suas Rabecas e uma padronização maior também. Com a possibilidade de beneficiar o material e usá-lo de maneira planejada para múltiplos instrumentos, Aorélio conseguiu aumentar a produtividade e acelerar o seu processo de construção. O espaço, ampliado, transformou-se de ateliê individual para um espaço de

ensino e construção coletiva, não só de instrumentos musicais como de artesanato. A Mandicuera se transformava em polo mantenedor da cultura local.

Ao Aorélio, fiz a mesma pergunta que ao Zeca:

Juarez – Escuta, então me explica, como alguém se torna um mestre?

Aorélio – Olha, em outrora se pensava como mestre aquele que tinha domínio e experiência sobre um assunto popular do qual não se ensinava na Universidade ou na Escola. Aquele que vivenciou as práticas e agora sabe repassar. Mas agora o sentido é o seguinte;

JBF – Sim...

AD - As pessoas que atuam como agentes culturais e que tem domínio de uma prática que não se aprende na escola e que ainda repassa em loco dentro da comunidade.

JBF - Então a própria comunidade atribui a estas pessoas este título de mestre?

AD - Sim, é um processo longo de troca de confianças no qual a nova geração, em que mostra não que sabe mais ou que tem mais experiência que o mestre mais velho, mas que tem condições de manter viva e espontânea a sua atividade... (PRECAV 201305)

Aorélio tem uma visão do Mestre como um agente da comunidade, engajado não só no desenvolvimento do Fandango, mas na manutenção da identidade local. Há também uma relação de reverência para com os Mestres mais velhos. A aquisição do conhecimento se dá, segundo Aorélio, gradualmente, de maneira lenta em um processo que precisa da confiança entre as partes envolvidas.

5.5 A RABECA DE AORÉLIO



Figura 29 - Rabeca de Aro, Autor: Aorélio Domingues, Paranaguá - PR. Foto: Juarez Bergmann Filho

Esta Rabeca foi construída por Aorélio Domingues na Mandicuera, Ilha dos Valadares, Paraná, no ano de 2012. O artífice usou a técnica de construção das Rabecas de aro para fazer este instrumento. A madeira escolhida para o tampo, fundo, laterais, braço, caixa de cravelhas e caramujo foi o Marupá e, apesar de Aorélio construir suas Rabecas com quatro cordas, esta possui apenas três.

Adquiri a Rabeca a partir do Mestre Zeca, que a possuía no ano de 2014. A modificação de quatro para três cordas foi realizada por Zeca. Durante o período que estive com a Rabeca, também foi feita uma pintura no tampo do instrumento. A paisagem de Paranaguá foi realizada pelo artista plástico Deocir Gomes dos Santos e é possível ler o nome “Zeca”, pintado junto à paisagem, em homenagem ao mestre rabequeiro.

Mostrei novamente a Rabeca para Aorélio, curioso para saber o que ele havia achado da intervenção. Minha intenção era especialmente a de saber como os artífices lidam com a questão da autoria e se consideram alterações feitas em seus instrumentos como violações de algum direito autoral. Aorélio apenas sorriu e fez uma brincadeira com uma bússola colada no estandarte. “Deve ser para o rabequeiro não se perder” brincou ele (Diário de Campo número 20140415). Não pareceu se importar muito com a intervenção e com isso percebi que para eles os instrumentos musicais não têm um significado de obras “sagradas”, intocáveis, que devem ser manipuladas apenas por pessoas que tenham autoridade para tal (como músicos ou *luthiers*). A relação destes sujeitos se dá de forma geral e não específica. Não há tanto um apego por esse ou aquele instrumento, mas sim pela cultura que aquele instrumento representa. A preocupação é pela Rabeca e não por uma Rabeca.

Porém, percebi exceções. Até hoje era possível ver uma das primeiras Rabecas de Aorélio, exposta em seu Ateliê. O instrumento remete à época em que ele construía com seu avô. Aquela Rabeca, desmontada e sem cordas, é mantida como uma lembrança de um tempo vivido, materializando memórias e afetos. O acesso a um artefato específico, muitas vezes possibilita disparar estes significados.

5.6 MATERIAIS UTILIZADOS – ARTIFÍCIOS

Aqui apresento o que chamo de artifícios: as maneiras e materiais pelos quais os artífices fazem suas Rabecas. É um inventário de materiais, mas não com o objetivo de listar ferramentas ou processos, mas de dialogar com alguns elementos propostos pelos meus interlocutores durante o campo. Sempre lhes perguntei sobre o que poderia ser melhorado no processo de construção e estes itens apareceram em suas narrativas. Por isso, os exponho aqui.

5.6.1 MADEIRAS

Como citado anteriormente, a principal madeira vinculada simbolicamente na construção da Rabeca é a caxeta e foram vários os relatos dos artífices valorizando o som desta madeira. Com a proibição ambiental, no entanto, os construtores foram forçados a adaptar seus processos e, ao alterar a matéria prima principal, uma reação em cadeia ocorre e acaba por modificar todo o processo de construção. As ferramentas simples e caseiras utilizadas pelos artífices estavam adaptadas à madeira, leve e macia; era possível entalhar assim. Outras madeiras, com outras propriedades, requerem outras ferramentas.

Diferentemente de um processo de atualização que têm início na vontade dos artífices de aprimorar seus processos de construção, este é forçado por elementos externos. O significado da caxeta, para aqueles sujeitos, é maior do que o som que ela proporciona ao instrumento. Por ser uma madeira local, há uma identificação e um sentimento de pertencimento dos moradores locais com este material, presente em vários depoimentos dos mestres quando afirmavam que a melhor madeira para se fazer Rabecas (e violas) caixaras era a caxeta. Estes depoimentos vinham com um sentimento nostálgico pela falta da madeira no mercado e a impossibilidade legal de extraí-la.

Por ter uma oficina equipada com máquinas estacionárias, serras e diversas ferramentas elétricas, Aorélio conseguiu se adaptar mais facilmente às novas madeiras, buscando inclusive experimentar combinações em seus instrumentos musicais, com o uso do pau ferro para as laterais, do marupá para o tampo e fundo e ainda um “sanduíche” de madeiras intercaladas para formar o braço, caixa de cravelhas e o caramujo. No entanto o Zeca encontrou maior dificuldade. Por se valer de um processo quase que totalmente manual, sentiu muito a mudança da madeira. Durante o período desta pesquisa, sua

produção quase parou por falta de matéria prima adequada. As dificuldades foram tantas que ele acabou, inclusive, mudando seu processo de construção de Rabecas da maneira escavada para as de aro.

5.6.2 FERRAMENTAS

A partir das dificuldades de se trabalhar com a madeira, novas ferramentas tiveram que ser utilizadas e as antigas, atualizadas. O próprio processo de atualização, seja ele motivado pela vontade dos artífices ou por elementos externos, fez com que novas ferramentas fossem criadas/utilizadas. O Alegre, que era feito a partir de uma faca de cozinha, com Aorélio ganhou robustez. Na última versão da ferramenta que observei, Aorélio utilizou o aço proveniente do garfo dianteiro de uma motocicleta para construir uma versão atualizada da ferramenta.



Figura 30 - o Alegre

Como o processo de escavação da madeira é perigoso quando apoiada diretamente no colo, Aorélio construiu um suporte para sustentar o tampo e o fundo da Rabeca a partir de um cavalete de pintura. Com a peça fixa ao suporte, o construtor, além de ter as duas mãos livres para o trabalho, ainda pode realizar os movimentos com maior segurança, uma vez que há uma distância mais segura entre o artefato e seu corpo.



Figura 31 - Tampo em processo de escavação

5.6.3 COLAS, CORDAS E ACABAMENTO

Desde meu primeiro contato com o Aorélio ele me explicava da dificuldade de se utilizar uma cola para a confecção de instrumentos. Explicou-me que antigamente usava-se colas a partir de receitas caseiras, feitas de materiais disponíveis, mas no caso dele, começou a usar uma cola de madeira de marceneiro, que se mostrou ineficiente, porque não segurava os instrumentos. Imagino que isto acontecia devido às condições climáticas da Ilha e a alta tensão das cordas no instrumento. Após seu contato com o curso de Luteria, a pedido dele, teve conhecimento de uma cola industrial utilizada para confecção de instrumentos musicais. Ela é mais resistente que as colas de madeira comum e não sofre descolamentos ocasionados pelas mudanças climáticas e nem pela elevada umidade relativa do ar do litoral paranaense.

Outro motivo de preocupação entre os artífices são as cordas e eles comentam que não existem no mercado cordas específicas para as Rabecas. Para o Aorélio, as cordas de violino não servem e não devem ser usadas e quando ele vende um instrumento, há inclusive uma instrução referente a essa restrição. Em um momento de minha pesquisa de campo, tocávamos em uma roda de Fandango na Mandicuera e perguntei aos mestres sobre o encordoamento. Aorélio falou se dirigindo a Zeca: “-Nós não usamos cordas de violino, não. Estas cordas não dão o som que a gente quer, não é Mestre?”, perguntou Aorélio a Zeca, que apenas acenou positivamente com a cabeça. (Diário de Campo número 20130519)

Como alternativa, Aorélio usa cordas de guitarras elétricas e violões de aço para as suas Rabecas. Talvez as cordas metálicas, sem revestimento, estejam mais próximas da sonoridade que procuram. Por este motivo, quando eu estava no estágio de doutoramento mandei cordas de Fiddle para o Aorélio testar e ele as aprovou em um primeiro momento; posteriormente, porém, me disse que ainda não era o som que procuram. De qualquer forma, um encordoamento específico para Rabeca e a dificuldade de se adaptar cordas ao instrumento têm sido motivo de pesquisa entre os artífices.

A respeito do acabamento nas Rabecas, a maioria delas não possui verniz, inclusive as Rabecas *tarahumara*, que não utilizam o artifício da aplicação de uma camada de verniz ou de nenhuma outra proteção. No caso das Rabecas brasileiras, esta característica acabou marcando o instrumento como uma função propositadamente pensada, o que contribui para a percepção do instrumento com esta aspereza ao toque. Sonoro e ao tato. Porém, um relato do Aorélio parece diferenciar esta percepção.

Aorélio comentou que uma vez chegou em seu ateliê e o saudoso Mestre Eugênio estava envernizando uns instrumentos. Aorélio estranhou aquela situação e perguntou pro Mestre:

- Mestre, pode colocar verniz nos instrumentos do Fandango?
- E o mestre disse:
- Claro, eu só não faço porque não tenho verniz e é caro comprar, mas você tem. Então estou usando (PRECAV 20160910)

Esta narrativa de Aorélio demonstra o quanto a escassez de um material acaba provocando uma situação que se perpetua e acaba sendo percebida, conforme o tempo como algo proposital, criando uma “tradição”.

6 ACERVO DE RABECAS

Este capítulo serve como uma exposição/catálogo de Rabecas. Além de ilustrar os tópicos anteriores, evidenciando detalhes discutidos, pode contribuir para um diálogo entre os artefatos, uma vez que os leitores não terão acesso ao conjunto de instrumentos aqui abordados. É uma maneira de aproximar o leitor dos artefatos. Ao dispor estas fotos de maneira sistemática é possível comparar, refletir e refratar características de cada instrumento. Pretendo contextualizar os artefatos, evidenciando suas trajetórias, assim como técnicas de construção, materiais utilizados, construtores (quando conhecidos) e técnicas utilizadas. Desse modo, almejo interligar Rabecas de diferentes tempos e locais dentro do panorama desta pesquisa, defendendo que estudar artefatos musicais é também compreender os ecos que ressoam em diferentes tempos e espaços. Estes movimentos podem nos auxiliar a entender que nossa cultura por vezes não é tão isolada quanto pensamos e que estas conexões podem derrubar barreiras e promover diálogos. Perceber estas consonâncias nos possibilita buscar caminhos e soluções para nossos próprios anseios e necessidades. Assim, conectamos, atualizamos conhecimentos e práticas.

As Rabecas apresentadas, apesar de não serem em sua totalidade construídas pelos interlocutores principais desta tese, merecem, a meu ver, serem expostas aqui, como forma também de entender que por mais que queiramos delimitar nossas observações dentro de fronteiras rígidas, o campo nos mostra que esta tentativa não reflete a dinâmica apresentada. Considero o catálogo a seguir uma forma de contextualizar o Alfa de minha rede parcial, a Rabeca, e localizá-lo também dentro de outros contextos. Esta amostra, poderá auxiliar futuros pesquisadores da Rabeca que encontrarão, certamente, um outro contexto daquele que pesquisei, já que a dinâmica espaço-temporal de minha pesquisa altera constantemente o contexto observado. Acredito que a apresentação a seguir, possa evidenciar o protagonismo argumentado por Dawe e Bates e mostrar que é possível, ainda que nesta tese de maneira um tanto exploratória e preliminar, que percebamos a relação social entre artefatos, sem necessariamente a mediação de sujeitos. Seria uma relação artefato/artefato (BATES, 2012).

Estou ciente de que a partir do momento em que decido incluir em minhas análises amostras que fogem ao meu escopo inicial de pesquisa, minha metodologia pode ser criticada por uma falta de critério científico. Porém, tomei como decisão de delimitação dos instrumentos aqui apresentados aqueles que estão em minha guarda no período da

pesquisa e aqueles que posso contrastar com os instrumentos produzidos por Zeca e Aorélio. A trajetória de todos os instrumentos aqui apresentados se mistura com a trajetória do autor desta tese enquanto pesquisador; todos eles representam algum momento desta caminhada.

A acessibilidade ao instrumento foi uma das questões chave para que eu não me perdesse nesta análise, mas não inclui-los seria negá-los e apagá-los de um contexto que transborda minha delimitação inicial de pesquisa. No entanto, a própria pesquisa, em sua rede e campo, passa por um processo de atualização constante e dinâmico e sinto que restringir os dados de campo seria uma maneira de apresentar um controle “idealizado”, que não corresponde à realidade que presenciei nesta pesquisa. Alguns instrumentos estão marcados desde minha trajetória pré-doutorado, e criaram novos significados durante a pesquisa. Outros, ainda, foram elaborados posteriormente e sequer existiam, até mesmo que conceitualmente, no início deste estudo.

Quando organizados e contrastados, os artefatos desta coleção me revelam, por meio de suas trajetórias, que instrumentos musicais dialogam mesmo em espaços aparentemente isolados. Além disso, as trajetórias de artefatos musicais transbordam os tempos de seus construtores e continuam atravessando o trabalho de novos construtores. Eles despertam memórias de outros tempos, através de seu som, sua forma, seus materiais. Igualmente dinâmicos são os processos de construção, que estão em constante atualização. Um artífice está continuamente revendo seu trabalho e o modificando. Por fim, esta coleção mostra que um construtor nunca tem o controle total de seu instrumento. O artefato pode ser modificado pelas intempéries, por outros artífices, por músicos, pelo desgaste do material, entre outros e quando sai para um circuito, o próprio artefato segue uma jornada incerta.

As análises comparativas aqui demonstradas não têm como objetivo indicar uma linha direta conectando Rabecas em diferentes contextos espaço-temporais, mas sim, promover um diálogo entre artefatos, que em alguns casos estão separados por milhares de quilômetros de distância. Minha intenção é demonstrar consonâncias, ecos de produção material. Não tenho como estabelecer ligações precisas e posso, quando muito, apontar similaridades, salientando alguma sincronicidade entre os artefatos por mim observados. São resoluções similares para problemas análogos e algumas características, que podem ou não ter seguido processos de hibridação semelhantes a partir de raízes comuns.

Como forma de sistematizar a coleta e posterior análise dos dados referentes aos artefatos musicais, criei um protocolo de registro de instrumentos musicais (que chamei de PRIM), que me auxiliaram a comparar e contrastar informações entre os artefatos assim como em diálogo com a literatura especializada, quando esta contempla algum detalhamento sobre a construção e materiais utilizados.

Apresento a seguir o modelo básico deste protocolo, bem como um exemplo preenchido para melhor ilustrar o procedimento. Espero que este modelo ajude pesquisadores e acervos de instrumentos musicais em geral a pensarem a maneira como catalogam suas coleções e acervos.

Tabela 14 - PRIM

PROTOCOLO DE REGISTRO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS	
Informações Gerais	Classificação:
	Código de Catalogação:
	Data de Catalogação:
	Descrição Geral: (Autor, ano, região, coletivo/comunidade pertencente.)
	Descrição Específica: (Materiais utilizados, espessuras, detalhes de construção, técnicas de construção, especificidades)
	Uso:
	Maneira como é tocado:
Informações técnicas	Comprimento total do instrumento (da ponta da caixa de cravelha até o final do corpo):
	Comprimento total do corpo:
	Largura total do corpo:
	Espessura total do corpo:
	Comprimento total do braço:
	Largura total do braço:
	Espessura total do braço:
	Angulação do braço em relação ao corpo:
	Peso total do instrumento:
	Comprimento total do arco:
	Peso total do arco:
	Fotos
Plano fechado do corpo (Frente, fundo e laterais):	
Plano fechado da caixa de cravelhas (Frente, fundo e laterais):	
Plano fechado dos entalhes das Fs:	
Ornamentações:	
Especificidades:	
Arco inteiro (Plano lateral):	
Plano Fechado do Arco (Ponta e talão):	
Detalhes	Ornamentações:
	Especificidades:

Detalho a seguir algumas decisões que tomei para definir os itens do protocolo. Nem todos eles estão contemplados em minhas análises nesta tese, como o item peso total do instrumento ou propriedades da madeira. Porém, acredito que estes itens possam ajudar outros pesquisadores que entendem a produção de instrumentos musicais em outras abordagens metodológicas. Por exemplo, o item peso pode contribuir com pesquisadores da performance do instrumento a pensar a “tocabilidade” do artefato, ou ainda para aqueles que se preocupam com a mecânica dos materiais, tentar correlacionar ao peso as propriedades da madeira, para poder analisar a projeção sonora entre outras possibilidades. Em minhas análises, me detive principalmente em aspectos de desenho, construção, materiais utilizados e técnicas empregadas.

Como embasamento teórico do protocolo, utilizei as descrições de violinos, liras da braccio e outros cordófonos (BOYDEN, 1965; BOYDEN, 1980; JOHNSON e COURTNALL, 1999; JONES, 1995; STOWELL, 2004). Além deles, as argumentações de Dawe (2011) e Bates (2012) foram fundamentais, com especial atenção à contextualização espaço temporal do instrumento. Levo em conta conceitos da etnomusicologia (HOOD, 1982) para tentar localizar os artefatos em seus contextos regionais e musicais específicos e evidenciar, quando possível, os artífices construtores e suas respectivas comunidades.

Os itens estão organizados em quatro grandes grupos principais: Informações Gerais, Informações Técnicas, Imagens e Detalhes. A partir de cada grupo principal, crio itens correlacionados, cujas escolhas justifico a seguir:

Dentro do grupo Informações Gerais, apresento a Classificação do artefato, pois entendo que uma maneira eficiente de registro ainda é aquela definida por Erich von Hornbostel e Curt Sachs, publicado pela primeira vez no *Zeitschrift für Musik* de 1914, que leva em consideração o elemento gerador sonoro como base de classificação. Entretanto, eu não utilizei o sistema numérico sugerido pelos autores e baseado no sistema de classificação Dewey para diferenciar os instrumentos (SACHS, 2006; MONTAGU, 2007), já que ele não leva em conta a regionalidade e especificidade dos instrumentos. No sistema Hornbostel e Sachs, por exemplo, Rabecas e violinos têm a mesma numeração. No meu entendimento, assumir que estes dois instrumentos são iguais contribui para uma hierarquização entre os artefatos. Por este motivo utilizo apenas a classificação geral de Cordófonos (ou idiófonos, membranófonos e aerófonos).

O Código e a Data de Catalogação servem para localizar cronologicamente o momento em que o artefato entrou em uma coleção ou acervo. Como forma de organizar as

categorias, optei por utilizar letras que indiquem a classificação; por exemplo, CF para cordófonos fricionados e uma sequência numérica que será inserida cronologicamente, de acordo com a sequência do momento da catalogação. Assim, os artefatos são representados como CF001, CF002, CF003...CF399... etc. Cordófonos dedilhados, por exemplo, teriam seus prefixos alterados para CD001, CD002 e assim por diante.

Outro item importante é a Descrição do Instrumento que, tanto Geral quanto Específica, serve para evidenciar uma primeira varredura sobre características que chamam a atenção no artefato, já que um detalhamento maior é feito posteriormente. Este item pode contextualizar os instrumentos em seus locais de produção, registrando a comunidade, o local ou o artífice, entre outras possibilidades. Os itens Uso e Maneira como o instrumento é executado também têm por objetivo localizar os artefatos em seus contextos específicos: festas, concertos, ritos religiosos, entre outros, uma maneira eficaz de entender o status e o simbolismo que o artefato carrega/incorpora para a comunidade que representa.

Já no grupo Informações Técnicas, basicamente apresento as dimensões do artefato. Escolhi a unidade de medida dos milímetros, por entender que oferece uma precisão adequada. Fiz as medições com uma fita métrica e considero esses números como elementos importantes no entendimento do projeto do instrumento, de como ele é realizado e das referências matemáticas utilizadas. Comparações entre instrumentos podem revelar similaridades relevantes no processo de construção; angulações, medidas e proporções, quando comparadas, também ajudam a entender quais técnicas foram utilizadas e de que maneira os artífices percebem os artefatos. Os vários ângulos propostos para as Imagens, como frente, fundo e laterais, assim como os detalhes, quando confrontados com as medidas.

Em Detalhes, incluí os itens Ornamentações e Especificidades para detalhar elementos únicos daquele artefato registrado. Em especificidades, é possível detalhar métodos de construção, uso de materiais, curiosidades entre outros.



Outras possibilidades podem enriquecer ainda mais este protocolo, como por exemplo, o anexo de arquivos em metadados de áudio e vídeo, imagens em 3D, entre outras. Assim, entro em concordância com o pensamento de Anthony Seeger sobre o problema da classificação de instrumentos musicais, sobretudo os de coletivos autóctones e/ou em contextos populares (SEEGER, 1986). O autor, desde a década de 1980, já se preocupava com a classificação de instrumentos musicais e como aquela prática proporcionava uma visão distorcida e colonizadora de artefatos musicais, principalmente

quando expostos em Museus ocidentais. Penso, aqui, diretamente na aplicabilidade deste protocolo no projeto da UFPR intitulado MIMU, Museu de Instrumentos Musicais e ofereço uma forma alternativa de entendermos e expormos artefatos musicais (BERGMANN FILHO (ORG), 2014).

Apresento a seguir um exemplo de como protocolei um artefato musical, feito pelo coletivo ameríndio *Tarahumara*. Não apresentarei nesta tese todos os demais protocolos feitos, por julgar que tomariam demasiado espaço neste texto. Saliento, porém, que os protocolos com os detalhamentos dos instrumentos aqui representados estão sob a guarda do autor e à disposição de futuros pesquisadores mediante requisição.

Tabela 15 - PRIM - TARAHUMARA

PROTOCOLO DE REGISTRO DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS PRIM - TARAHUMARA	
Informações Gerais	Classificação: Cordófono friccionado
	Código de Catalogação: CF0001
	Data de catalogação: 15 de julho de 2015
	Descrição do instrumento: Geral – Instrumento de autor e ano desconhecidos, feito na região de Serra Madre no México pelo coletivo tarahumara. Chamado entre o povo tarahumara de Rabel ou Ravel.
	Descrição do instrumento: Específica – Madeiras locais da região noroeste do México, sudoeste dos Estados Unidos da América. Região de Copper Canyon na Sierra Madre. Madeira provável de construção é o ASH. O cavalete não é original. Possui cordas metálicas. O sistema de construção semelhante as Rabecas de aro. Devido às marcas deixadas é possível supor que o furo das cravelhas foi feito com um ferro quente. Da maneira que a Rabeca se encontra no momento não é possível tocar. Ela necessita de um reparo para ajuste das pestanas e do cavalete. Tampo e fundo são feitos, cada uma, em uma peça única de madeira. Não há um botão e o estandarte é fixado em uma extensão do fundo do instrumento.
	Uso: Este instrumento é utilizado danças cerimoniais conhecidas por <i>Matachines</i> e outras reuniões da comunidade, chamadas de <i>Tesgüinadas</i> (HAEFER, 2007).
	Maneira como é tocado; O instrumentista toca apoiando o instrumento no peito, na região logo abaixo a omoplata. Não existe <i>queixeira</i> ou qualquer outro suporte.
Informações técnicas	Medições: Comprimento total do instrumento (da ponta da caixa de cravelha até o final do corpo): 510 mm
	Comprimento total do corpo: 325 mm
	Largura total do corpo. 156 mm (parte superior) 175 mm (parte inferior)
	Espessura total do corpo. Variável entre 40 mm a 50 mm
	Comprimento total do braço: 211 mm (Braço + caixa de cravelhas) 118 mm (apenas a caixa de cravelhas)
	Largura total do braço: Variável: 32 mm na junção com o corpo 30 mm na pestana
	Espessura total do braço. Variável. No centro do braço é de aproximadamente 20 mm, por. em nas extremidades é maior para

	encaixar no corpo do instrumento.
	Angulação do braço em relação ao corpo. Aproximadamente 0 grau (em linha).
	Comprimento do espelho: 190 mm
	Comprimento do estandarte: 131 mm
	Largura do estandarte: 26 mm (parte inferior) e 31mm (parte superior)
	Peso total do instrumento.
	Comprimento total do arco.
	Peso total do arco.
Imagens	Instrumento inteiro: Frente, fundo e laterais.
	
	Plano fechado do corpo (frente, verso e laterais).
	

Plano fechado da caixa de cravelhas (frente, verso e laterais).


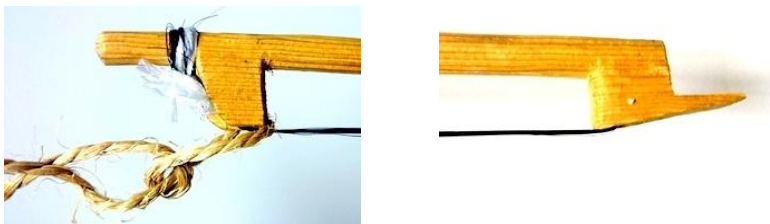


Plano fechado dos entalhes das Fs.



Ornamentações.



Detalhes	Arco inteiro: Plano lateral
	
	<p>Detalhes do arco : Ponta e talão</p> 
	<p>Ornamentações: Há uma figura humanóide entalhada na voluta do instrumento. Os detalhes foram gravados com a técnica de pirogravura. Os entalhes das efes são segmentados.</p>
	<p>Especificidades: A voluta possui um entalhe de uma cabeça humana. Segundo a literatura, quando este é o caso, a cabeça é sempre esculpida por primeiro, pois acreditam que assim o som é incorporado pelo instrumento através da cabeça.</p>

6.1 RABECA TARAHUMARA.



Figura 32 - Rabeca Tarahumara, Autor: Desconhecido, Foto: Juarez Bergmann Filho

Esta Rabeca⁴⁸ me foi presenteada pelo musicólogo e pesquisador Rogério Budasz, no ano de 2015, durante meu estágio de doutoramento na Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos da América. Infelizmente não pudemos identificar quem foi o artífice construtor deste artefato. Sabemos apenas que ela pertenceu e foi construída pelo coletivo indígena norte americano *Tarahumara*. Naquela comunidade, os violinos foram introduzidos pelos espanhóis no final do século XVI a partir de missões jesuítas. Após serem adotados pelos habitantes locais, tornaram-se parte integrante de danças cerimoniais conhecidas por *matachines* e outras reuniões da comunidade, chamadas de *Tesgüinadas*.

Assim como em Valadares, as festas são momentos importantes da comunidade *Tarahumara* e revelam principalmente a religiosidade de seu povo. As danças executadas por eles não são exatamente sociais, mas cerimônias cheias de significado; são orações cuidadosamente executadas.

A dança *Matachine*, por exemplo, é realizada nas celebrações religiosas, em frente a igrejas ou nas residências. A *Matachine* é executada por pares de dançarinos, de oito a doze, que dançam acompanhados de Rabecas e violas. É uma dança de movimentos, curvas e mudanças rápidas, executada em duas fileiras de dançarinos sob a direção de um mestre. As Rabecas são produzidas por artífices especialistas e entalhadas à mão. Elas são feitas usando madeiras locais, normalmente o Pinho ou Ash e para o espelho alguma madeira mais dura, selecionada para minimizar o desgaste das cordas (HAEFER, 2007).

O violino é um pouco maior do que um instrumento europeu moderno, quase do tamanho de uma viola Europeia, às vezes com uma cintura extremamente profunda. É feito das mesmas madeiras que a guitarra, com o Inoko utilizado para o espelho e arco. O cavalete pode ser feito de madeiras locais, ou algumas vezes de outro material, tal como plástico, e a parte do estandarte é feita de madeira ou de metal a partir de uma lata. Uma figura na caixa de cravelhas é muitas vezes esculpida, geralmente sob a forma da cabeça de um animal (a cabeça de cavalo é comum), e padrões geométricos são frequentemente entalhados na parte inferior do espelho. Cordas comerciais de violino ou cordas da guitarra são usados, e a crina de rabo de cavalos são utilizados para o arco, com uma cravelha, por vezes usada para aplicar tensão. Os instrumentos de cordas são feitos normalmente sem verniz e sem decoração, embora os construtores possam usar lápis de cor para delinear os olhos do animal da caixa de cravelhas e os grandes entalhes em f. Executadas à moda antiga europeia (apoiadas no peito contra o fundo da clavícula), os violinos são tocados em grandes conjuntos de dança *Matachine*, muitas vezes por até oito a doze violinistas; para pequenas festas, no entanto, um único violinista pode ser utilizado (HAEFER, 2007, p. 210).

⁴⁸ Utilizo o termo Rabeca para evidenciar que parto do referencial deste instrumento como comparativo, e não de outros cordófonos como violinos, por exemplo.

Ainda segundo Haefer, a cola pode ser feita a partir do cozimento de orquídeas. O caldo resultante forma uma espécie de gelatina que ao esfriar, endurece. O projeto da caixa de cravelhas varia; porém, quando há uma figura humana, como é o caso da Rabeca aqui apresentada, a cabeça é feita sempre em primeiro lugar. A crença é de que o rosto humano faz a música emanar do violino. A figura humana é incorporada ao instrumento musical e seria uma das referências apontadas por Bates como a de instrumentos que incorporam características humanas (BATES, 2012).

Contrastando o instrumento que aqui apresento com as descrições da literatura especializada e com Rabecas observadas em campo, posso chegar a algumas conclusões, que apresento aqui.

Apesar de não conseguir identificar com exatidão a propriedade da madeira, a análise dos seus veios nos evidencia que o instrumento é feito a partir da mesma peça de madeira (tampo, fundo, laterais, braço e caixa de cravelhas). Diferentemente de violinos, que mesclam madeiras macias e duras, muitas Rabecas do litoral paranaense utilizam uma única madeira para praticamente todo o instrumento.

A cola utilizada para a fixação do instrumento parece ser de origem industrial, muito semelhante a colas comuns de marcenaria. Porém, só uma análise química poderia identificar exatamente de quais componentes a cola é feita. A questão da fixação das partes da Rabeca é uma preocupação recorrente dos artífices com quem entrei em contato e será analisada aqui mais detalhadamente em um item isolado do texto.

O entalhe segmentado das efes proporciona uma rigidez ao tampo. Curiosamente, uma das funções do formato das efes em violinos é proporcionar uma maior flexibilidade ao tampo, e consequentemente potencializando a produção sonora dos registros graves (BEAMENT, 2007). Na Rabeca Tarahumara, todavia, a rigidez do tampo contribui para uma maior estabilidade e eficácia estrutural do instrumento. Por este motivo, a alma não se faz necessária em termos estruturais (porém, acusticamente ela alteraria o som do instrumento).

Apesar de não ser uma das características do exemplar aqui apresentado, me chamou a atenção o relato de Haefer a respeito de uma característica observada em alguns arcos de instrumentos Tarahumara: “o arco, com uma cravelha, por vezes usada para aplicar tensão” (HAEFER, 2007, p. 210). Em uma das primeiras vezes que visitei o ateliê da Mandicuera, observei alguns arcos com o mesmo artifício. Na ocasião achei que era uma solução engenhosa e única para um problema frequente em arcos de instrumentos

populares. Como ajustar a tensão da crina ou outra fibra utilizada para tanger as cordas do instrumento? As mudanças de temperatura e umidade do litoral paranaense potencializam ainda mais a variação de tensão de um arco.

O sistema desenvolvido pelos artífices da Mandicuera parece resolver a questão. Curiosamente, me deparei com artifício semelhante, não somente no relato de Haefer, a respeito dos *Tarahumara*, mas também em uma imagem no artigo de Frederick Selch e Joseph Peknick sobre a produção de instrumentos musicais por coletivos ameríndios norte-americanos. Os autores ilustram um arco feito pelo artífice Ramon Hurtardo, do coletivo Warhio, e descrevem: “Os Warhios têm um dispositivo de aperto curioso, usando uma cravelha de violino em seus arcos com ponta em forma de machado...” (SELCH e PEKNIK, 1996, p. 157)

A seguir, podemos comparar a imagem do artigo de Selch e Peknik com uma fotografia de um arco feito por Aorélio Domingues, na Mandicuera.

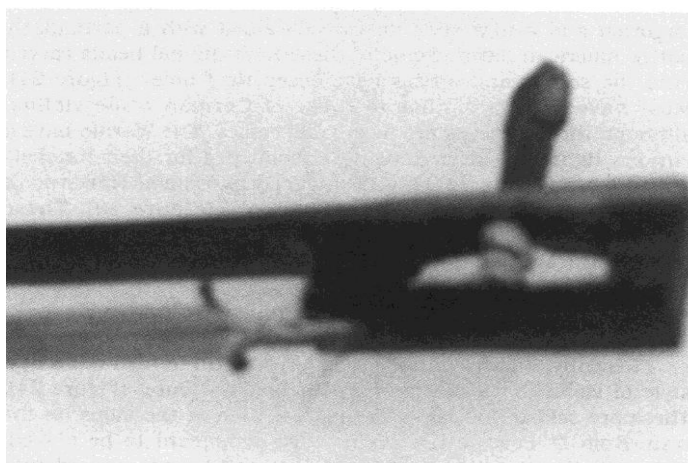


Figura 33 - Arco com cravelha - Autor: Ramon Hurtardo. Foto: SELCH e PEKNIK.



Figura 34 - Arco com cravelha - Autor: Aorélio Domingues. Foto: Juarez Bergmann Filho

Vale ressaltar que, previamente a esta pesquisa, Aorélio nunca havia entrado em contato com uma Rabeca *Tarahumara* ou com os exemplos registrados por Selch e Peknik; porém, o artifício utilizado é essencialmente o mesmo daquele usado pelos coletivos Norte-Americanos.

6.2 RABECA DE MARTINHO DOS SANTOS



Figura 35 - Rabeca Caiçara, Autor: Martinho dos Santos, Morretes, PR. Foto: Juarez Bergmann Filho

Martinho dos Santos nasceu no ano de 1933 na região do Município de Morretes, Paraná, conhecida como Rio Sagrado. Seu Martinho atuou como mestre do Fandango e construtor de Rabecas e violas caíçaras, na mesma região, até seu falecimento no ano de 2011.

Graças ao trabalho de Gramani e aos instrumentos remanescentes, podemos hoje ter ideia do processo de construção de Martinho dos Santos. Em entrevista a Gramani (2002), Martinho comenta que sua primeira Rabeca foi construída a partir de uma cópia de um violino que chegou às suas mãos para ajustes e reparos. O mestre tinha uma maneira particular de construir; utilizava-se de ferramentas simples, como um serrote e uma faca de cozinha, para construir seus instrumentos. Trabalhou boa parte de sua vida no roçado e a habilidade incorporada no ofício o possibilitou de fazer cortes precisos utilizando estas ferramentas caseiras. Os materiais utilizados na confecção do instrumento eram aqueles disponíveis localmente e as madeiras, geralmente doadas a partir de seus serviços de roçado.

As medidas utilizadas por Martinho eram aquelas de suas mãos, polegares e através do olhar. Esta maneira de se medir, dividir madeiras, e definir proporções a partir das definições do próprio corpo, foi descrita por Reinaldo José Vidal de Lima (2010) no que definiu como etnomatemática na construção de instrumentos musicais, no que abordou como uma espécie de elo do tradicional ao moderno.

Analisando a maneira de Martinho produzir Rabecas, posso argumentar que ela representa uma hibridação de técnicas de diversos instrumentos e, para isso, utilizarei duas fotos como evidência. A primeira imagem foi publicada no livro “Rabeca, o som inesperado” (GRAMANI.ORG, 2002) e o segundo foi publicado no livro “Fandango no Paraná: Olhares” (AGUIAR e PERRINI, 2005).

O círculo desenhado nas duas figuras a seguir, destaca um artifício de construção comum em violões de construtores espanhóis, porém não encontrado facilmente na construção de cordófonos fricionados. Esta técnica elaborada de construção, chamada de “taco espanhol” ou método espanhol, consiste em unir o braço ao corpo do instrumento por meio de um entalhe em formato de canaletas. Este corte é feito nas laterais de um bloco de madeira, que faz parte do braço do instrumento. Nele, as laterais são encaixadas de modo que uma parte do bloco se encontra internamente ao corpo do instrumento, servido de apoio e reforço do tampo e do fundo e outra parte encontra-se externamente. Na parte externa, é entalhado então o “salto” que faz o acabamento do braço em junção ao corpo.

Normalmente, em Rabecas e violinos, estes tacos são segmentados e colados separadamente no corpo (internamente) e pelo braço (externamente).

Outra característica que chama a atenção no método de Seu Martinho é a construção da Rabeca de aro com laterais inteiriças. Martinho corta duas faixas finas de madeira e as cola nos tacos inferiores e superiores de modo a construir a caixa de ressonância. Novamente, esta técnica remete aos instrumentos de cordas dedilhadas, como as violas brasileiras e violões. Geralmente, Rabecas e violinos segmentam as laterais em seis partes individuais. Cada pedaço de madeira é então colado a um taco de sustentação interno. O artifício de usar laterais segmentadas apoiadas em tacos permite que aqueles “bicos” proeminentes das laterais possam ser esculpidos com mais facilidade. Já no caso de Martinho, e sua decisão de utilizar laterais inteiriças, apresenta o desafio de dobrar a madeira com o objetivo de formar os “bicos” laterais. Martinho utiliza o apoio de pregos para forçar a formação das laterais, emulando a característica segmentada das laterais. Esclareço que no caso de Cordófonos dedilhados, esta característica não existe, já que o corpo em formato de oito não necessita do número de tacos internos das Rabecas e violinos.

Outra característica é a colocação de barras harmônicas transversais como evidenciado pela primeira imagem, destacada pelo retângulo desenhado. Esta também é uma característica de Cordófonos dedilhados e aparentemente exclusiva das Rabecas de Seu Martinho. Em violões e violas elas servem como reforço estrutural do fundo dos instrumentos e ainda são utilizadas para arquear a madeira do fundo do instrumento de acordo com uma angulação pré-determinada.

As “éfes” das Rabecas de seu Martinho, geralmente são entalhadas em uma sequência de furos. Este “pontilhismo” pode ser total ou parcial. No caso da Rabeca aqui apresentada ele é total, porém existem Rabecas de Martinho em que este entalhe é parcial⁴⁹.

Por fim, o caramujo (voluta) das Rabecas de Martinho apresenta uma característica pessoal do artífice. Ao contrário do que normalmente acontece em Rabecas, as linhas do entalhe não seguem um direcionamento comum. Nas Rabecas de Martinho, o caracol acaba iniciando em uma direção e subitamente esta linha é interrompida, e o

⁴⁹ Como exemplo, ver a Rabeca apresentada no livro MIMU – Museu dos Instrumentos Musicais (BERGMANN FILHO (ORG), 2014, p. 89)

entalhe, então, continua para o lado oposto. Forma assim, uma espécie de “caramujo invertido”.



Figura 36 - Rabeca de Martinho dos Santos (GRAMANI, 2001).

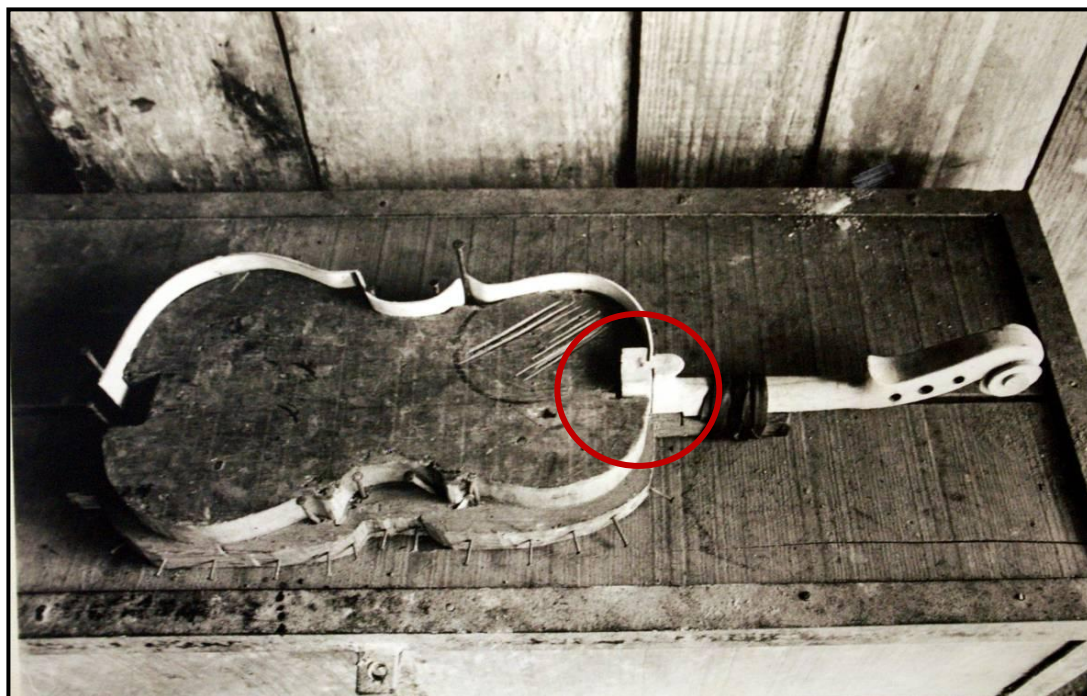


Figura 37 - Rabeca de Martinho dos Santos (Aguilar e Perrini, 2005).

6.3 DA SALA DE CASA PARA A SALA DE AULA

Partindo da construção da Rabeca em um ambiente doméstico, apresento sua trajetória até o meio acadêmico utilizando como exemplo o Curso de Tecnologia em Luteria da UFPR. A partir da narrativa de alguns construtores, reconstruo uma trajetória da Rabeca. Começo relatando a experiência do pesquisador Guilherme Romanelli e, a partir dele, encaminho a trajetória da Rabeca para dentro de um contexto acadêmico, evidenciando assim as relações de identidade e processos de hibridação acionadas neste sistema. Caracterizo este movimento dentro do que Burke (2003) chamou de circularidade cultural.

Os artefatos escapam de seus circuitos de produção, circulação e uso predeterminados. No caso destas Rabecas, que transbordaram o Universo de pesquisa que inicialmente eu havia planejado para esta tese, me revelam diálogos entre artífices diferentes em um circuito dentro de uma instituição de ensino superior. Este movimento permite tencionar o conceito hegemônico de Luteria tradicional europeia ao inserir a construção de instrumentos populares em um curso superior de construção de instrumentos musicais.

Estes *luthiers* em formação construíram suas Rabecas dentro de cursos formais e mais especificamente na Disciplina CIM003 - Cultura Musical Regional e Nacional na América Latina do Curso Superior de Tecnologia em Luteria da Universidade Federal do Paraná. Relato aqui dois exemplos para ilustrar meu argumento.

6.3.1 A RABECA DE GUILHERME

Começo este mapeamento com a experiência de Guilherme Romanelli no ano de 2003. Situo este pesquisador como um ponto de ligação entre a atividade de construção de Rabecas em um ambiente doméstico, realizado por Mestres como Aorélio Domingues e Zeca Martins e a atividade de construção de instrumentos musicais populares em ambiente acadêmico. A experiência de Romanelli, a partir de um curso ofertado por Aorélio, serviu como um embrião que possibilitou a criação e contextualização da disciplina de Cultura Regional no Curso de Luteria. O pesquisador Guilherme Gabriel Ballande Romanelli é violinista e professor do Setor de Educação da UFPR e relata que ainda na sua infância, passada parte no Brasil e parte na França, começou a se interessar por trabalhos manuais:

- Cresci principalmente em Curitiba e vivi algumas vezes em Toulon (sul da França) em períodos de oito meses, a cada quatro anos. Durante minha infância tive acesso à pequena oficina do meu pai (na realidade um armário onde guardava algumas ferramentas) e desenvolvi uma paixão muito grande por todo tipo de ofício manual, em especial a marcenaria. Com frequência fazia meus brinquedos (caminhões, carros, aviões, barcos etc.) e construí uma casa de árvore e uma pequena oficina dentro de uma caixa de mudança (era uma espécie de pequeno container).

A proximidade com a madeira e a oportunidade de estudar violino a partir dos cinco anos de idade, me permitiram uma relação especial com o instrumento. Eu desmontava e montava meus violinos diversas vezes, apenas limpando e ajustando algumas partes. Entretanto, jamais, naquela época, realizei alguma intervenção no instrumento que modificasse sua estrutura ou seu verniz. Visitar uma oficina de Luteria era uma experiência inesquecível para mim. Por indicação da minha primeira professora, a Dona Bianca Bianchi, levava meus instrumentos (acompanhando minha mãe) na oficina do Sr. Tadeu, que morava no Cajuru próximo de onde hoje é o Colégio Militar do Paraná. A oficina era caseira e bastante desorganizada, mas a quantidade de ferramentas, instrumentos e suas partes me seduzia muito. Eu queria sempre acompanhar o conserto dos instrumentos, hábito que mantive quando precisei dos serviços de Luteria do Hécio Fomin e posteriormente do Leandro Mombach (estes últimos *luthiers* com formação, o que me permitiu compreender que o Sr. Tadeu, mesmo com toda sua boa vontade, criatividade e disponibilidade era um marceneiro e não propriamente um *luthier*).

Por ocasião de um ano de intercâmbio nos Estados Unidos no final do ensino médio, tive a oportunidade de morar em uma família cujo pai era marceneiro amador e me disponibilizou inteiramente sua oficina que era bem completa e na qual pratiquei bastante marcenaria. (Rmanelli, 2016)

A trajetória biográfica laboral de Romanelli ajuda a contextualizar o processo de incorporação da técnica evidenciada por Sennett. Segundo Sennett, o sujeito gradualmente torna-se um artífice em uma determinada área do conhecimento (saber e fazer) a partir de suas experiências com o trabalho.

Até esse momento a Luteria nunca tinha sido uma prática e ficou como uma paixão guardada para algum momento. Direcionei meus estudos e vida profissional para o ofício de músico e trabalhei nessa área até o final de 2002 quando fiz um concurso para professor na UFPR, onde trabalho até hoje.

No meu primeiro ano como professor universitário, 2003, já ofereci aos alunos uma disciplina anual optativa de construção de instrumentos musicais com materiais alternativos, o que mantive por dois anos (só parei pela falta de local adequado para dar as aulas, mesmo considerando o gentil empréstimo da oficina por parte do Departamento de Design da UFPR). Ainda naquele ano, descobri um curso que seria oferecido pela Fundação Cultural de Curitiba, chamado “Luteria Caiçara”, cujas aulas ocorreriam duas vezes por semana no Solar do Barão. Finalmente pude começar a realizar o VELHO sonho de aprender Luteria, projeto que será descrito a seguir. (Romanelli, 2016).

Neste momento, o curso de Luteria da UFPR ainda não existia, pois foi fundado em 2009. Porém, a disciplina optativa ofertada por Romanelli serviu como uma espécie de embrião para o que futuramente se estruturou como uma disciplina obrigatória do Curso de Tecnologia em Luteria.

O relato de Romanelli é de 2016, porém a construção do instrumento ocorreu em 2003, por ocasião de um projeto intitulado “Oficina de Luteria Caiçara” promovido pela Fundação Cultural de Curitiba. Participaram do projeto, o Aorélio Domingues, como Mestre e professor de construção e outros seis aprendizes. Descrevo aqui o projeto de Romanelli em forma de Entrevista evidenciando as narrativas do autor (JBF) e do interlocutor (GBR).

Tabela 16 - Ficha de entrevista - Romanelli

Nome: Guilherme Gabriel Balande Romanelli

Cidade Natal: Curitiba – Paraná

Nome do projeto (se houver): “Oficina de Luteria caiçara” – FCC

Ano de conclusão do instrumento: 2003.

Pessoas envolvidas no projeto: O Mestre de construção de Rabecas Aorélio Domingues; e mais seis outros alunos.

Função no projeto: Aluno/aprendiz



Figura 38 - Guilherme Romanelli



Figura 39 - A Rabeca de Guilherme

Juarez Bergmann Filho - Descreva seu projeto.

Guilherme Ballande Romanelli - Cada aluno do curso deveria construir uma Rabeca. Eu já era apaixonado por esse instrumento e tinha especial admiração das Rabecas do Aorélio, que tomei imediatamente como modelo para desenhar meu molde.

JBf - Quais os objetivos almejados?

GBR - Eu queria construir uma Rabeca que funcionasse bem, ou seja, que eu pudesse tocar tranquilamente, mas que também tivesse uma ‘personalidade estética’. Queira seguir as linhas quase exageradas do instrumento do Aurélio (quase um ‘barroquismo’), mas queria construir uma cabeça (caramujo) que fosse exclusivamente meu.

JBf - Quais os referenciais que você utilizou? Digo, os pessoais, acadêmicos, populares etc...?

GBR - Como já descrevi, a referência geral do corpo foi a Rabeca do Aorélio, em especial aquela que conheci naquela época, há mais de dez anos. É necessário destacar que o Aorélio mudou bastante a forma e ornamentos de suas Rabecas, incluindo estrutura e matéria prima. Também levei em conta uma Rabeca do Sr. Martinho (de Morretes – PR) e as Rabecas do Gramani, que tinha sido meu professor de Rabeca na oficina de música de 1998, em especial a do Sr. Nelson de Marechal Deodoro – AL. Finalmente, em alguns momentos tomei o violino como referência, especialmente no caso da cabeça (caramujo) e botão.

JBf – Por favor, descreva o processo de construção de sua Rabeca.

GBR - Seguimos, de acordo com a orientação do Aorélio, as seguintes etapas: Primeiro fizemos o desenho do formato da Rabeca em papel, priorizando sua metade que seria rebatida para a forma do corpo completo⁵⁰. Depois fizemos transferência do desenho para dois blocos maciços de madeira (para fazer tampo e fundo). Então partimos para o entalhe do tampo e fundo. Construção de um molde do formato interno do instrumento para construir as laterais, foi feito com serra tico-tico. Confeção das faixas laterais a partir de pequenas tábuas de madeira, diminuindo a espessura com o rebote. Construção das faixas laterais, unidas por tacos. Entalhe e construção do braço, que na época chamava de ‘cabo’, segundo orientação do Aorélio. Junção do cabo com as laterais. A Colagem do tampo e fundo e

⁵⁰ Visão da planta baixa – frontal.

finalmente a construção das cravelhas, espelho, estandarte, botão e cavalete. Por fim houve a colagem das peças soltas, os acessórios, e a instalação das cordas.

JBF – Quais técnicas você utilizou?

GBR - Tratando-se de uma oficina de Luteria caíçara segui exatamente as orientações do mestre e não utilizei técnicas de marcenaria, mas as formas de construção que aprendi com o Aorélio naquela ocasião. Ou seja: O entalhe foi feito utilizando o facão e uma faca de cozinha, ambos bem afiados que comprei para a ocasião. Para o entalhe interno, utilizei o *alegre*⁵¹ que eu fabriquei. Tudo foi lixado com lixas comuns de encanamento. No fim do processo acabei utilizando uma goiva de escultura, emprestada por um colega do curso e também uma faquinha de escultura de fabricação minha, em especial para a cabeça (caramujo) e para as aberturas (f). O processo de fixação do instrumento foi por meio de pregos em uma taboa grande ou prendendo entre as pernas. Todo o processo de colagem foi feito a partir de araldite segundo orientação do mestre. Para corrigir as imperfeições, fiz massa de madeira com serragem e cola de madeira⁵²

JBF – Além destes, que outros materiais você utilizou?

GBR - As madeiras utilizei: Para tampo, fundo, faixas e ‘cabo’ a caixeta - Tabebuia cassinóides. Para os detalhes como as cravelhas, o estandarte, o espelho e o botão usei um ipê, tirados de régua de assoalho de um apartamento de uma senhora chamada de Dna. Maria Tereza, que era mãe de uma amiga da música. O cavalete fiz com um pequeno compensado feito de imbuia e pinho de três camadas. As ferramentas eu utilizei: O Alegre, feito a partir de uma faca de cozinha, uma faca grande de peixe, um facão médio, lixas, uma faca de escultura, uma goiva e cola araldite.

JBF – Quais foram os critérios para a escolha dos materiais?

GBR - Apenas segui orientações do Aorélio, que trouxe a caixeta. Utilizei o ipê para os detalhes, por julgar que tinham boa resistência e contrastavam bem com a cor da caixeta⁵³. Para o cavalete o compensado permitiu pouca espessura sem entortar

JBF – Qual a maior dificuldade do projeto?

⁵¹ O Alegre é uma ferramenta utilizada na luteria popular para escavar a parte interna do tampo e do fundo do instrumento. Ela muitas vezes é construída a partir de uma faca comum de cozinha, em que a ponta é aquecida, dobrada para baixo, afiada e utilizada para “cavocar” a madeira.

⁵² Um compósito em que o pó fino originário do processo de lixar a madeira é aglutinado com cola, formando uma pasta que pode ser utilizada para preencher espaços abertos e corrigir imperfeições.

⁵³ O Ipê normalmente tem cor escura, enquanto a caixeta é bem clara, quase branca.

- GBR - Utilizar faca, facão e alegre! Tive muitas bolhas nas mãos e quase me cortei muitas vezes.
- JBF – O que o projeto significou para sua formação como construtor, músico e pesquisador?
- GBR - A minha relação com a Rabeca se modificou por completo. Passou de um amor ‘platônico’ para uma ideia de pertencimento. Bem que tenho a noção de jamais poder ser um caçara de fato... sou apenas um violinista que se encantou pela Rabeca...
- JBF – O que você acrescentaria ao que não foi perguntado?
- GBR - Eu acabei nunca fazendo o arco para essa Rabeca! Sempre utilizei outros arcos, seja de violino, ou de outras Rabecas. A crina para esse arco ainda está guardada...

A experiência de Guilherme no curso de construção de Aorélio possibilitou que acessássemos uma maneira de construção que Aorélio já atualizou. Romanelli, apesar de usar Rabecas de outros construtores (Martinho e as do acervo de Gramani que teve contato), como violinista formado, também teve que lidar com a sua visão de instrumento musical a partir do violino gerador e a aproximação com o “novo” referencial da Rabeca. Guilherme descreve um processo de construção que toma por base o uso de ferramentas simples, como facas de cozinha, facão e cola araldite. Ele enfatiza a dificuldade de se usar tais ferramentas. Nas minhas pesquisas de campo, pude perceber que Aorélio não utiliza mais estes materiais, porém Zeca ainda utiliza a faca de cozinha.

As características das ornamentações das Rabecas de Aorélio chamam a atenção de Guilherme, que as descreve como instrumentos “barroquistas”. A busca por esta identificação própria, ou daquela diferente à do violino o levou a buscar o que chamou de uma “personalidade estética” do instrumento musical. Ou seja, o resultado deveria tencionar a sua visão de violinos. Se ficasse semelhante ao violino, não teria, portanto uma personalidade. O instrumento tinha que ser diferente. Esta visão alinha-se com a ideia de Gramani de propor o distanciamento da Rabeca ao violino para evitar comparações hierárquicas e evolucionistas. Também chamo a atenção para o depoimento a respeito do processo que Guilherme experimentou ao construir seu instrumento, de “amor platônico” a um sentimento de pertencimento. No processo de construção, além das técnicas de construção serem incorporadas, os significados de pertencimento são acionados. Acredito

que este dado seja significativo para pesquisadores e aqueles que ensinam e estudam a cultura dos instrumentos musicais.

Na figura abaixo podemos comparar a Rabeca construída por Guilherme com uma das primeiras Rabecas construídas por Aorélio. Comparando as duas Rabecas com exemplares mais recentes de Aorélio fica evidente o processo de atualização do artefato e seu processo de construção.

As medidas, formas e contornos dos dois instrumentos revelam similaridades. O posicionamento das efes, apesar de terem entalhes diferentes, tem angulações e proporções similares. O desenho dos “bicos” das laterais assim como o desenho do corpo indicam uma linha condutora comum. As duas imagens também evidenciam os referenciais transmitidos por Aorélio a Guilherme.



Figura 40 - Rabecas de Guilherme e Aorélio

6.3.2 A RABECA NO CURSO DE LUTERIA DA UFPR.

Aqui se faz necessário contextualizar o Curso de Tecnologia em Luteria e as atividades de construção de Rabecas propostas aos alunos. A disciplina CIM003 foi ministrada a partir do ano de 2012 e teve como professores Guilherme Romanelli e eu. Sempre compartilhamos o andamento da disciplina e mesmo em 2015, estando longe para meu estágio de doutoramento, pude acompanhar o desenvolvimento dos trabalhos a partir de relatos do Guilherme e dos alunos, principalmente, mas não somente, aqueles que construíram Rabecas. Em 2015, durante meu afastamento, as aulas também contaram com a colaboração do professor substituto Andreas Hellman.

A disciplina consiste em três etapas. Um módulo teórico, em que estudamos alguns textos de autores referência como Travassos (2006), Budasz (2006), Dawe (2011), Minner (1956) entre outros. Uma aula de campo, em que visitamos o Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR em Paranaguá e à Associação Mandicuera, na Ilha dos Valadares. E, por fim, um módulo prático em que os alunos constroem individualmente ou em grupo um cordófono (dedilhado, eletrificado ou a arco) relacionado a cultura popular brasileira. O embasamento para a união destes três módulos - teórico, prático e de campo - é buscar um diálogo entre várias áreas do conhecimento e oferecer aos alunos uma gama variada de repertório referencial. As primeiras Rabecas brasileiras foram concluídas em 2014, seguidas por mais duas em 2015 e outra em 2016⁵⁴. A seguir, exemplifico o processo de construção de uma das Rabecas feitas no curso e que me chama a atenção pelos significados despertados.

⁵⁴ Para fins dessa tese, utilizarei apenas uma das rabecas como exemplo e análise. Futuramente todas as rabecas do curso poderão ser apresentadas em conjunto, evidenciando a produção técnica e conceitual no contexto daquela disciplina.

6.3.3 A RABECA DE GUSTAFF E GIANCARLO.

Esta foi a primeira Rabeca brasileira construída no Curso de Tecnologia em Luteria. Este projeto foi realizado por Gustaff Schildt e Giancarlo Rau de Mio, por ocasião das atividades realizadas na Disciplina de Cultura Regional (CIM003). A Rabeca foi concluída no ano de 2014 e seu projeto foi intitulado de “Rabeca Mussum”. Apresento apenas o relato de Gustaff, já que não foi possível a participação de Giancarlo⁵⁵ neste relato.

Tabela 17 - Ficha de entrevista - Gustaff

Nome: Gustaff Hangson Schildt

Cidade Natal: Curitiba – Paraná

Nome do projeto (se houver): Rabeca Mussum

Ano de conclusão do instrumento: 2014

Pessoas envolvidas no projeto: Gustaff e Giancarlo Rau de Mio

Função no projeto: Idealizador do projeto e construtor da Rabeca Mussum.



Figura 41 - Gustaff Schildt

⁵⁵ Giancarlo acabou não participando das entrevistas para esta Tese por motivos particulares. Porém, a autorização para citá-lo nesta pesquisa foi concedida.



Figura 42 - A Rabeca Mussum

Gustaff Hangson Schildt é natural de Curitiba, Paraná, e formado Tecnólogo em Luteria pela UFPR. Assim como Romanelli, Gustaff desde cedo se interessou por trabalhos manuais:

Gustaff: Sou formado em Luteria pela UFPR e desde a infância tenho o hábito e a curiosidade de construir objetos de madeira. Nesta atividade sempre tive o apoio de meu pai e dos meus avôs. Como músico amador⁵⁶, meu interesse em regulagens e reparos de instrumentos musicais despertou depois que li uma reportagem sobre Luteria veiculada na antiga revista Manchete. Sou formado também em Administração, sendo que trabalhei nesta área até me formar no curso de Luteria em 2014, área em que agora tenho atuado profissionalmente.

Observar o processo de construção de Gustaff nos permite refletir sobre as memórias acionadas e reconstruídas em processos artesanais. Segue a narrativa de Gustaff a respeito do seu projeto.

Juarez – Você poderia descrever seu projeto? Dar um panorama geral?

Gustaff - Este projeto foi concebido a partir de referências pessoais que eu tinha de meu bisavô materno, Seu Jordao Lopes de Souza. Meu bisavô era nativo do litoral Norte de Santa Catarina e residente na localidade do Rio da Praia em Coroados – Guaratuba - Paraná. Seu Jordao, filho de caiçaras oriundos do litoral catarinense tinha nos hábitos e forma de vida o mesmo referencial do povo caiçara do litoral sul paranaense e litoral norte catarinense. Sobrevivia dos roçados de milho, mandioca, feijão, criação de galinhas e porcos. Tinha na pesca tradicional feita com covos, redes, tarrafas e linhadas. O uso de canoas escavadas em madeira de caxeta usadas para navegar do Rio da Praia até a baía de Guaratuba era uma forma de transporte até a cidade de Guaratuba bem como meio de obter fonte de alimento oriundo da pesca. Seu Jordao participava das festividades do Divino na região do Rio da Praia tocando sua Rabeca no grupo junto à igreja católica para a qual cedeu um terreno para construção da casa sacra na localidade. Por lembranças de infância, tenho o referencial de meu bisavô tocando uma Rabeca que após seu falecimento teve a posse encaminhada a uma tia. Tive a

⁵⁶ Gustaff toca contrabaixo elétrico.

oportunidade de ter essa Rabeca em mãos por algumas vezes e tinha interesse em ficar com ela. Por ocasião do falecimento desta tia, vários itens foram descartados pelo esposo de minha tia. Infelizmente a Rabeca feita em caxeta e seu arco foram alguns dos itens descartados. De forma a resgatar essa referência familiar, entrei em contato com alguns parentes, para levantar informações sobre o vínculo de meu bisavô, sua Rabeca e sua inserção nas festividades das folias do divino das quais ele participava. A princípio obtive a informação de que seu Jordao fazia suas Rabecas, mas por intermédio de minha avó, filha do Seu Jordao, soube que ele tentara construir suas Rabecas sem muito sucesso e acabou por comprar uma de um camarada residente na localidade da Barra do Saí, divisa do litoral do Paraná com Santa Catarina. O tema Rabeca Mussum vem de um peixe esguio que lembra uma enguia de pequeno porte que habitava o curso de água salobra do Rio da Praia, vizinho à casa de meus bisavós. Desde pequeno praticava pesca com meu pai neste rio e tinha na pesca desse peixe uma forma de prover iscas para meu pai pescar Robalos Peva no Rio da Praia.

JBF – Que objetivos você buscou nesse projeto?

GHS – Procurei resgatar o referencial pessoal e as memórias de família e de alguma forma tentar documentar a influência das comunidades caiçaras no litoral sul do Paraná. Construir uma Rabeca tendo como referencial as memórias que tenho de meu bisavô e outras experiências, como a visita a Seu Martinho, conhecido construtor de Rabecas de Morretes – PR.

JBF - Quais os referenciais utilizados? Me refiro aqueles pessoais, acadêmicos, populares etc.

GHS – Olha, principalmente em conversas espontâneas com parentes que tiveram o contato com meu bisavô. Pesquisei artigos e outras documentações pertinentes ao tema caiçara, à Rabeca no litoral paranaense e litoral norte catarinense. Também lembro de uma visita informal ao Seu Martinho⁵⁷.

JBF - Descreva o processo de construção de sua Rabeca.

GHS - A Rabeca mussum foi concebida a partir dos referenciais de memórias pessoais, conversas e identificação com algumas características das Rabecas que Seu Martinho construía. Por não possuir fotos do instrumento que era de meu bisavô, optei por seguir um modelo construtivo empírico e sem uso de técnicas elaboradas

⁵⁷ Martinho dos Santos, Mestre construtor da cidade de Morretes, no Paraná, falecido em 2011.

de construção desta Rabeca. Apenas o espírito improvisador com os recursos disponíveis as mãos foram usados no processo de construção.

JBF – Quais foram as etapas de construção da Rabeca?

GHS – Começamos pelo molde. Utilizamos um velho violino para tirar um esboço do que seria o formato do corpo da Rabeca. Usando um pedaço de papelão riscamos o contorno do violino e desse modelo riscamos o contorno da futura Rabeca em um cepo de Caxeta - *Marupá*. Escavamos este contorno internamente e externamente com o uso de serra-fita, uma tupa e lixadeira de cilindro para dar forma as faixas. As Faixas foram feitas em uma peça só, sendo nela colados o tampo e o fundo, duas peças escavadas a base de formão, goiva e plainas. As *efes* do tampo foram caracterizadas com o desenho que remete ao Mussum, embora também lembre uma fisga usada para pesca.

O braço passou por um processo de adaptação, uma vez que havíamos usado a referência do braço de violino. Ao conversar e trocar ideias com os professores da disciplina constatamos que o braço deveria ser adequado à modalidade de toque do Fandango. Para isto, encurtamos o braço de modo a atender esta demanda. A voluta, ou caracol, como é chamada, foi concebida a partir do referencial que seu Martinho usava em seus instrumentos. Seu Martinho fazia um caracol que era o inverso dos caracóis de outros construtores. Isto por si só é um desafio a construção desta parte da Rabeca, pois as linhas de desenho do instrumento pedem este caracol em linhas concordantes às curvas da caixa de cravelhas. Com um arranjo interessante, conseguimos adequar um caracol invertido, inserido o elemento simbólico da uma ostra e suas curvas junto do caracol.

O braço foi construído em caxeta e o espelho foi feito em imbuia. Três cordas de bandolim foram usadas para estruturar a afinação da Rabeca. Três cravelhas de imbuia torneadas, um cavalete em imbuia e um cordal – *estandarte* - também de imbuia completam o instrumento.

Nenhum verniz foi aplicado ao instrumento e com base na experiência de colegas de curso, optamos por inserir uma barra harmônica.

Nenhuma etapa foi planejada e todo o processo construtivo teve por base o uso de ferramentas disponíveis, sem remeter a técnicas ou medidas elaboradas de construção.

O arco foi feito em uma peça de *maple* utilizando fios de pesca *ranhurados* com uso de uma faca de serra, técnica usada por tocadores de Rabeca. Nestes fios foi impregnado breu para dar atrito e permitir a vibração das cordas.

JBF – Quais as técnicas você utilizou?

GHS – Não houve esmero em adequar técnicas construtivas ao processo, logo a referência empírica e de observação ao modo de fazer as Rabecas dos construtores mais tradicionais foi a principal referência. Construir sem padronizar e com os materiais disponíveis foi a tônica deste projeto indo de encontro ao modo tradicional. Não há apelo a simetrias ou padrões, somente o que as ideias e a capacidade criativa do momento. Um exemplo do desapego ao uso de padrões foi a criação de uma régua de papelão sem escala que usávamos dobrando-a criando proporções que julgávamos visualmente harmônicas. Desta técnica fizemos as adequações ao contorno da Rabeca, medidas do caracol, tamanho do espelho.

JBF – Que materiais você utilizou?

GHS – Madeira de caxeta⁵⁸, imbuia, fio de cobre, cola *Titebond*, papelão, lápis. Ferramentas: serra-fita, tupa, lixadeira de cilindro, lixa, goivas, plainas.

JBF – Quais os critérios para a escolha dos materiais?

GHS – Apenas o uso de madeira seca. Outro critério foi o de que deveríamos usar o que havia de disponível em nossos armários no curso de Luteria. A ideia era conceber a partir dos recursos disponíveis no momento.

JBF – Qual a maior dificuldade do projeto?

GHS – Nunca ter tocado uma Rabeca paranaense e tentar conceber suas medidas de modo que atendesse minimamente a um músico desta arte. Partir do desconhecido quanto à construção deste instrumento foi o maior desafio, fato que pode ser apurado quando tivemos que refazer o braço e desmontar o tampo para nova colagem do braço.

JBF – O que o projeto significou para sua formação como *Luthier*?

GHS – A técnica enriquece o processo e agrega valor ao instrumento de um *luthier*, mas a base empírica e experimental faz um *luthier* pensar em alternativas e soluções e acima de tudo exercita o poder de criação a partir de ideias. A padronização fixou a Luteria em campos já consolidados historicamente, entretanto, fugir dessa

⁵⁸ A rabeca construída por Gustaff usa na verdade o Marupá, que é chamado de Caxeta em algumas madeiras de Curitiba. Apesar de visualmente similar à caxeta do litoral paranaense, o Marupá tem origem na região da Amazônia.

padronização tende a elevar esta arte a outros níveis mostrando que ainda existe espaço para evolução.

JBf – O que você acrescentaria ao que não foi perguntado?

GHS – Pessoalmente a Luteria não trata somente de construir um objeto ou instrumento musical. Ela envolve a inserção cultura, legado pessoal, representações psíquicas, memórias, além do entendimento das demandas que um músico busca. Particularmente penso que esta arte envolve uma parceria formada pela tríade *Luthier*, Instrumento, Músico de forma perene e irrevogável, daí a necessidade da responsabilidade com este arranjo formado.

Ao observarmos o processo de construção da Rabeca de Gustaff, é possível entendermos que artefatos disparam memórias e afetos. Ao construir sua Rabeca, Gustaff também reconstrói sua história. Algumas lembranças fragmentadas puderam ganhar um contorno e novos sentidos foram criados. Os significados para ele, transbordaram os limites da produção artesanal e materializaram um passado quase esquecido. A experiência de Gustaff me mostra, que a percepção de artefatos é atravessada por multidimensionalidades, e que construir é não somente materializar o presente, mas reconstruir o passado e projetar o futuro.

6.4 A RABECA DE ANDRÉ

Tabela 18 - Ficha de entrevista - André

Nome completo: André Luiz de Oliveira Barbosa Belo

Apelido (se houver): Macuco

Data de Nascimento: 22/08/1976

Local de nascimento: Paranaguá

Local de residência: Paranaguá

Atividade profissional que realiza: Operador de Equipamentos Jr. Porto Itapoá

Atividades relacionadas à cultura popular: Construção de instrumentos voltados para a cultura caiçara, (Rabeca, violas e machetes.)

Escolaridade: Ensino Médio.



Figura 43 - André Bello



Figura 44 - Rabeca de André Bello.

Juarez – Por favor, descreva como você entrou em contato com a Cultura Popular do Fandango e com a Mandicuera.

André – Em uma conversa com o Poro, fiquei sabendo que precisavam de uma pessoa para fazer uma instalação elétrica em um poste padrão da Copel, como já tinha feito em minha casa, resolvi que poderia ajudar, foi meu primeiro contato com a Mandicuera, logo depois participei de uma parte do projeto que levaria o Fandango para as escolas que era a confecção dos tamancos, com as cepas já prontas eu colocava o couro, moldando os tamancos, logo depois comecei na construção da Rabeca e tomei gosto pela arte.

JBF – Qual sua atividade profissional? Quais outras atividades profissionais você já trabalhou?

ABB – Atualmente trabalho no Porto Itapoá em Santa Catarina, como operador de equipamentos. Já trabalhei como auxiliar financeiro, estoquista e motorista de caminhão, transportando container.

JBF – Como você define o Fandango?

ABB – Uma manifestação de alegria para pessoas que amam dançar esse ritmo.

JBF – Como você define uma Rabeca?

ABB – Instrumento feito de madeira encontrada na região, construída por pessoas simples e técnicas que vem passando de geração para geração.

JBF – Quanto tempo você trabalhou na Mandicuera? Por que saiu?

ABB – Fiz algumas participações sem um compromisso definitivo por um tempo, quando decidi largar tudo e participar somente das atividades, fiquei por um ano e meio, aproximadamente. O motivo da saída foi uma proposta de emprego no Porto Itapoá, onde vi uma oportunidade de emprego com carteira assinada e um pouco de estabilidade.

JBF – Como e quando aprendeu a construir? Quem lhe ensinou?

ABB – Aprendi em um curso oferecido na Mandicuera, ministrado pelo Aorélio Domingues.

JBF – Além da Rabeca, quais instrumentos musicais você constrói?

ABB – Tive participações na construção de violas e machetes.

JBF – Descreva com suas palavras o processo de construção de uma Rabeca.

ABB – A construção começa pela escolha da madeira utilizada, ultimamente utilizávamos o marupá, uma madeira similar à caxeta proveniente da Amazônia. Ela tem o

corte legalizado. A retirada da caxeta é proibida pelos órgãos de fiscalização ambiental. Com uma fôrma do corpo da Rabeca é colada a lateral para posteriormente ser fabricado os tampos. O braço da Rabeca é feito do mesmo material, e para as peças pequenas uma madeira mais dura. É um processo lento, que traz satisfação ao ver um instrumento depois de pronto.

JBF – Quando você constrói, quais os referenciais que você utiliza?

ABB – Os referenciais que utilizo, sempre foi o que o mestre Aorélio Domingues passou.

JBF – Qual etapa é a mais difícil?

ABB – A etapa que tenho mais dificuldade é na construção do tampo, qualquer erro pode estragar a peça.

JBF – Você ainda constrói Rabecas? Quantos instrumentos você já fez?

ABB – Sim, tenho uma que ainda está em processo de construção, não tenho um número preciso, mas acredito que perto de dez Rabecas.

JBF – O que você acha que ainda falta desenvolver no processo de construção da Rabeca?

ABB – Não acredito que tenha algum processo a ser desenvolvido, porém encontrar uma cola ou verniz que possa ser utilizado na construção, seria de grande ajuda.

JBF – Além de construir você toca os instrumentos do Fandango? Quais?

ABB – Toco um pouco de Rabeca e viola, mas nada muito aprofundado, somente por divertimento.

André nos mostra outros significados na construção de Rabecas. No seu relato, ele evidencia a sua aproximação repentina e surpreendente ao Fandango ou ao menos à construção de instrumentos musicais. A partir do seu relato, concluo que a própria prática do Fandango não é tão difundida na Ilha como eu inicialmente supunha. Lembro-me que da primeira vez que caminhei até a Mandicuera acabei me perdendo, perguntando aos moradores locais e, ainda assim, ninguém sabia me indicar o caminho. Naquele momento achei que fosse uma coincidência eu ter perguntado apenas para pessoas que não conheciam a Mandicuera. Porém, analisando as dimensões da Ilha e seu processo de urbanização, percebemos que ela é extensa e a população numerosa e muitas pessoas que lá moram, não cresceram na ilha. O Fandango aos poucos foi perdendo a centralidade como prática local. Aorélio me disse que recentemente foi a uma escola municipal na Ilha de Valadares conversar com alunos do ensino fundamental sobre o Fandango. Ao

perguntar ali quem era caiçara, ninguém levantou a mão e ele concluiu que a população está perdendo sua identificação com o território.

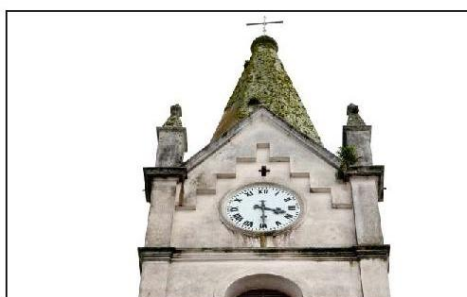
As mudanças da relação das pessoas com seu local e as interferências do Estado, são evidenciadas por André no exemplo da mandeira Caxeta, que teve que ser substituída devido a proibições ambientais. Outra parte do seu relato que acho importante destacar é que André entende a construção como um processo lento; ele percebe empiricamente o que Sennett argumenta conceitualmente: a técnica deve ser incorporada gradativamente. Para ele, a Rabeca não tem o que desenvolver, está pronta, em seu lugar de direito.

André Bello nos mostra as condições de trabalho e as dificuldades que os artífices encontram para manterem seu sustento. No seu caso, ele teve que abrir mão do trabalho na Mandicuera em troca de alguma estabilidade financeira.

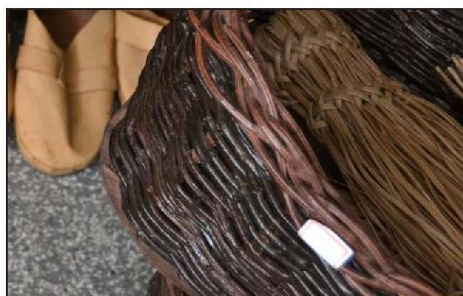
Por fim, André, assim como Guilherme, compartilha a satisfação e o orgulho de construir um instrumento musical. O artefato musical simboliza uma realização pessoal. Realizar o trabalho, realizar o sujeito, realizar a cultura... realidade.

7 IMAGENS

7.1 CARTOGRAFIA LOCAL









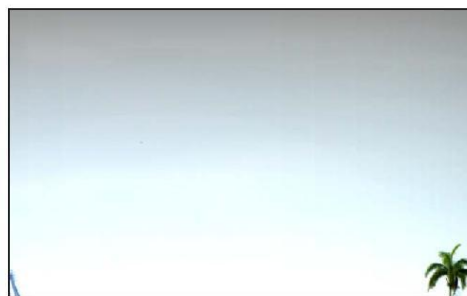
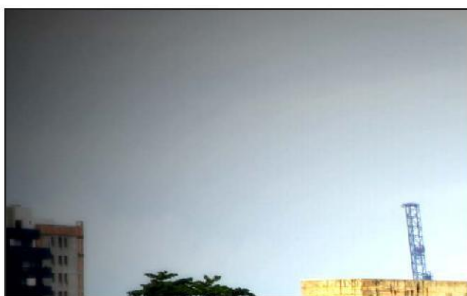
*

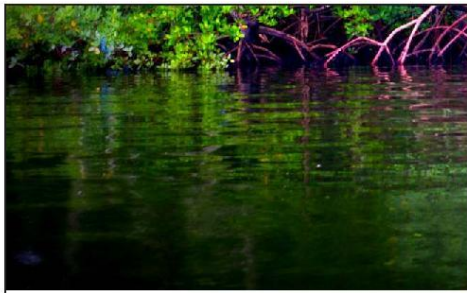


**

























7.2 CARTOGRAFIA DE PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E USO.

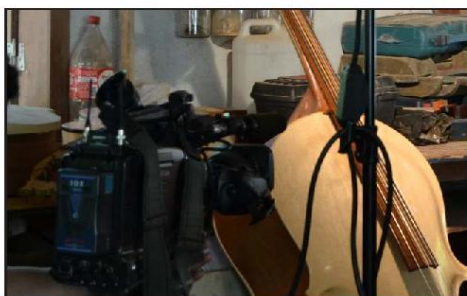




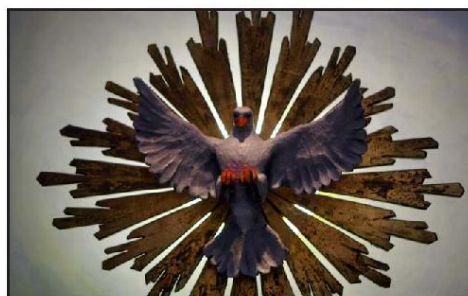








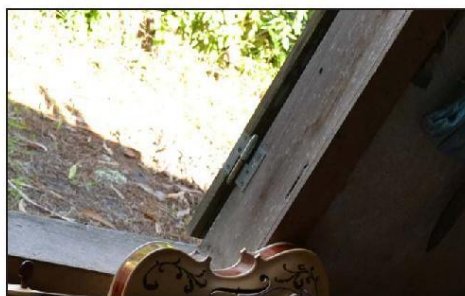
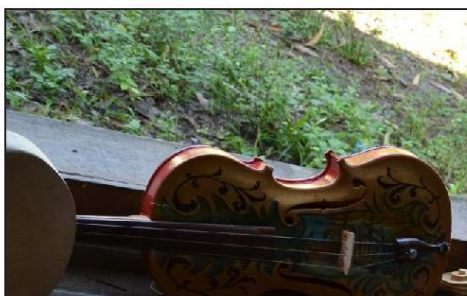






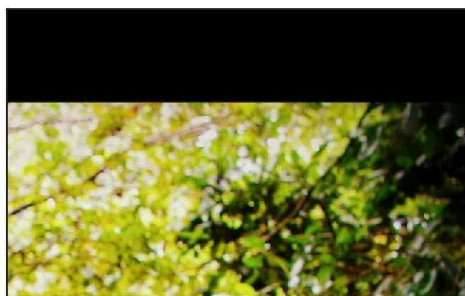
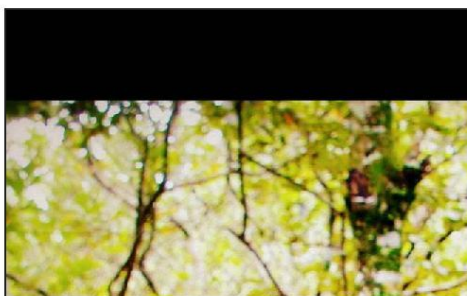












8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei estabelecer um artefato como unidade central de observação e análise em relações sociais. Este protagonismo da Rabeca me possibilitou considerá-la o objeto gerador desta pesquisa. A partir e por meio dela as relações e os sujeitos são acessados e a pergunta principal desta tese pode ser respondida na medida em que mapeamos a sua trajetória em seu circuito de produção, circulação e uso. Da mesma forma, os artífices também se constituem nesse processo. É produzindo, circulando e usando as técnicas, os materiais, as formas, as performances, que o engajamento necessário para um sujeito se desenvolver em um artífice é incorporado.

Um artefato musical, por vezes, assume o protagonismo em relações sociais e pode, em si, definir o direcionamento desta relação.

Nessa perspectiva, artífices e artefatos constituem-se no circuito de produção, circulação e uso de Rabecas na Ilha dos Valadares, PR, por meio de um processo dinâmico e complexo de negociação social entre sujeitos/sujeitos, sujeitos/artefatos e por vezes artefatos/artefatos. Neste circuito, há um sistema simbólico de identificação com os artefatos musicais que produzem seus materiais e seus usos sociais. No caso do Fandango e da Rabeca Caiçara, a produção musical é momento importante de prática social e evidencia o simbolismo dos instrumentos musicais. Estes artefatos, por vezes, são motivos de disputas, de prestígio e de distinção social.

A partir do estudo de caso realizado na Mandicuera foi possível mapear os atores que realizam esse trabalho e suas trajetórias de vida (biografias laborais). Assim, ao observar alguns sujeitos construtores e percebê-los como artífices (e mestres) engajados na produção e manutenção de práticas sociais, por meio da construção das Rabecas, entendi o processo de resistência de sujeitos em culturas subalternas. Construir Rabecas é resistir! Um artífice de instrumentos musicais só se constitui como mestre por meio do circuito de circulação e uso de seu trabalho. Ser artífice é um processo interno; ser mestre é o reconhecimento externo.

No caso específico da Mandicuera, as biografias laborais e as trajetórias dos sujeitos mostram que nossas atividades cotidianas influenciam diretamente as produções artesanais. Mestre Zeca passou por uma transição e atualização radical em seu processo de construção. Questões ambientais, sobretudo a proibição do uso da Caxeta e a consequente

difficuldade de acesso ao material, tencionaram a identidade de construtor de Zeca e o deslocaram de tal forma que o artífice acabou transformando sua maneira de fazer Rabecas. Esta produção aciona saberes locais, como o uso de materiais e as negociações com restrições ambientais. Quando se constrói, se resiste. E quando se resiste, há uma sensação de pertencimento a uma coletividade. Percebo que um dos elementos motivadores destes sujeitos é um sentimento de urgência na manutenção de práticas que, segundo eles, estão ameaçadas de desaparecer. Por este motivo, Aorélio engajou-se em projetos de transformação da Mandicuera em um polo de ensino da construção de instrumentos musicais do Fandango. Percebi esta mudança desde a primeira vez que visitei seu ateliê. Vi a ampliação do espaço e a transformação em um ateliê-escola.

Apesar de a Rabeca estar inserida simbolicamente nas práticas da Folia do Divino Espírito Santo e, principalmente, na manifestação cultural do Fandango, as práticas destes artífices são acionadas e utilizadas além dos circuitos em que elas foram inicialmente criadas para circularem, e isso aconteceu inclusive no diálogo da Academia com as Culturas Populares, que se mostrou potencialmente capaz de transformar formas de fazer. Construir artefatos e construir pessoas.

Assim como observou Garcia Canclini (2013), percebi em campo que artífices estão em constante processo de atualização. Pude observar que os Artífices da Rabeca da Mandicuera buscam constantemente o aprimoramento de seus processos de construção, materiais utilizados e técnicas empregadas. Acredito que esta constante reflexão sobre os processos de fazer seja o cerne do pensamento artífice defendido por Sennett. Além disso, é a partir dos processos de atualização que as hibridações acontecem, ou seja, processos de hibridação são condicionais aos processos de atualização e, portanto, aos processos manuais/artesanais de construção de instrumentos musicais.

O circuito das práticas do Fandango no litoral paranaense evidencia as tensões nos relacionamentos sociais entre sujeitos, artefatos e instituições em sociedades complexas.

Estes instrumentos musicais populares, apesar de regionais, também estão inseridos em cenários amplos e, devido às suas características híbridas, suas trajetórias podem ser atravessadas por contextos regionais distantes. Esta pesquisa também mostrou que é possível observarmos os artefatos a partir e para contextos locais e globais, o que significa que as trajetórias da Rabeca podem ser relacionadas não só localmente, mas entendidas nacional e internacionalmente. Apesar de eu concordar com Dawe (2011) de que instrumentos musicais devem ser sempre observados em seus contextos específicos,

acredito que observar as práticas em contextos aparentemente distantes, como os *Tarahumara*, pode revelar elementos de ligação, evidenciando uma espécie de linha guia na produção e entendimento de artefatos musicais. Este diálogo proporciona uma possibilidade de analisarmos atravessamentos nas trajetórias de artefatos, evidenciando o que hibridou e o que não hibridou num olhar do global para o local. Entender como os artefatos se relacionam, pode determinar caminhos para entendermos instrumentos musicais em contextos aparentemente isolados. Tal abordagem pode lançar um pouco de luz no entendimento da história da Rabeca e seus significados gerais e específicos. Acredito que estes ecos em práticas sociais “distantes” possam auxiliar a observação, em última análise, de elementos específicos, estando assim em concordância com Dawe.

Instrumentos musicais são importantes fatores de identificação de sujeitos e/ou comunidades. Analisando estes contextos, posso afirmar que há uma identificação inerente entre sujeitos e artefatos, como afirmam Daniel Miller (2010) e Ramos (2004) entre outros. Muitas vezes, estes se fundem e se confundem, gerando outra essência.

No caso específico destes artífices da Rabeca, entendo que essa relação ficou ainda mais evidente em Zeca. Sua identificação com o artefato Rabeca é mais intrínseca que em Aorélio. Apesar de também tocar viola, sua atuação como rabequista no circuito do Fandango, o identifica mais como um rabequista que qualquer outro sujeito que observei. Seu apelido de “Zeca da Rabeca” evidencia essa relação. Assim como o reconhecimento de seus pares, ficou evidente que Zeca se identifica particularmente com a Rabeca. No circuito do Fandango Aorélio é mais facilmente identificado com a viola, porém na Folia do Divino Espírito Santo, Aorélio é rabequista. Os contextos sociais e os circuitos de circulação deslocam as identidades de sujeitos, como afirmou Stuart Hall.

Observando a identificação de sujeitos e artefatos nas práticas do Fandango, a formação instrumental é uma das formas com que os sujeitos reconhecem suas práticas. Observei que as narrativas dos sujeitos não necessariamente eram confirmadas em campo. Apesar de haver nas narrativas um rigor quanto à formação instrumental do Fandango, nas práticas observadas, as formações se mostravam mais flexíveis. A própria ampliação dos instrumentos usados em um baile de Fandango foi usada como uma estratégia de distinção na cultura local e essas mudanças em formações instrumentais evidenciaram uma disputa de prestígio entre sujeitos no circuito do Fandango. Por causa dos artefatos musicais, questionamentos e reivindicações quanto ao “verdadeiro” Fandango surgiram e estas disputas evidenciaram a fluidez das relações sociais.

O Fandango se mostrou muito mais amplo que sua música ou sua dança. Neste sentido, tocar e ser tocado pela Rabeca me proporcionou observar e participar de bailes de maneira privilegiada e entender que, em contextos populares, a música deve ser compreendida como condicionada às relações sociais e não isoladamente. Prática musical é, sobretudo, prática coletiva e social e, por isso, a importância de compreender a aproximação e de se observar a Música segundo uma visão transdisciplinar. Ao participar de performances do Fandango, percebi que a música, apesar de efêmera, possui uma qualidade material inerente, e assim sendo pode ser observada e analisada pela área da Cultura Material. Apesar de eu não ter tratado de elementos musicais específicos, acredito que a área da Cultura Material possa servir de categoria de análise para a música.

Observei igualmente uma identificação entre materiais regionais e a produção de instrumentos musicais. Materiais locais são tão significativos para as práticas regionais quanto os processos de construção e a música produzida a partir deles. O significado e a identificação da caxeta, por exemplo, transborda sua aplicabilidade prática. Toda a prática de construção, desenvolvida há gerações e atualizada para que um material específico seja utilizado, gera significados e sentidos maiores que suas utilidades. Quando, por algum motivo, estes materiais são alterados, todo um sistema de sentidos é acionado e transformado. E é preciso entender os princípios de causa e efeito na produção destes instrumentos musicais, ou seja, muitas vezes a mudança de um elemento ou a introdução de um material novo pode alterar todo o processo de construção e mudar a vida social de um instrumento musical (cito a mudança do uso de uma cola mais fraca para uma mais potente entre outros) e de uma comunidade. Da mesma forma, intervenções externas, como políticas públicas, proibições ambientais ou escassez de materiais, entre outros, transforma toda uma prática social, com um impacto irreversível. Portanto, a escassez da matéria prima impõe a atualização do processo de construção de artefatos.

Assim, a relação de permanência entre sujeitos e artefatos específicos pode depender da natureza e das condições a que o artefato está sujeito. Por vezes, devido ao material utilizado, não há alternativa à condição quase que descartável de um objeto. Por vezes, os artefatos ficam; em outros momentos, apenas as memórias. Construir artefatos musicais é construir memórias. A Luteria pode servir, portanto, como ferramenta de reconstrução de memórias, sejam elas vividas ou imaginadas.

A observação e a análise de processos de construção em contextos populares deslocam nossas percepções de realidade e nos permitem pensar em diferentes maneiras de

produzirmos e significarmos artefatos, ou seja, processos de construção de instrumentos populares podem ser potentes ferramentas na pedagogia da Luteria e do Design em ambiente acadêmico.

Concluo, portanto, que a construção de Rabecas é uma sequência não linear de processos híbridos, inserida em um circuito de produção, circulação e uso que, devido às dinâmicas das relações sociais envolvidas, deve ser compreendida em contextos espaço temporal específicos. Considero o registro da construção de instrumentos musicais em forma de cadeia operatória como uma alternativa viável à linearidade geralmente apresentada pela literatura da Luteria.

Observar os sujeitos artífices e como abordam questões de produção pode revelar alternativas possíveis. Os artifícios criados, podem ser, então, adaptados e aplicados em nossos contextos pessoais. Estar aberto ao diálogo com construtores de instrumentos populares transforma nossa relação com artefatos musicais.

Instrumentos musicais são potentes símbolos de resistência de culturas em situações subalternas. É possível entendê-los por meio da observação e análise da trajetória dos artefatos. Da mesma forma, entender os processos populares de construção é reconhecer a autonomia dos sujeitos envolvidos na manutenção e modificação de suas práticas.

Artefatos são mais do que produtos da ação humana, são testemunhas da vida.

REFERÊNCIAS

- ACEVEDO V, J. L. **La Musica en Las Reservas Indigenas de Costa Rica**. San Jose: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.
- ADAMS, C. As populações caiçaras e o mito do bom selvagem : a necessidade de uma nova abordagem interdisciplinar. **Revista de Antropologia**, v. 43, n. 1, p. 145–182, 1999.
- AGUIAR, C. R. Z.; PERRINI, E. **Fandango do Paraná: Olhares**. Curitiba: Optagraf, 2005.
- ALIVERTI, M.; MORAES, M. J.; DA SILVA, R. M. M. O ensino da Rabeca em Bragança-Pará: um resgate da tradição. **XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina**, Campo Grande, 08 - 11 Outubro 2007.
- APPADURAI, A. **A Vida Social das Coisas**. Niteroi: EdUFF, 2008.
- AZEVEDO, F. C. **Fandango do Paraná**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BARDI, P. M. **Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil**. [S.l.]: Raízes, 1981.
- BARNES, J. A. Redes sociais e processo político. In: FELDMAN-BIANCO, B. (. **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 171-204.
- BATES, E. The Social Life of Musical Instruments. **Ethnomusicology**, v. 56, n. 3, p. 363-395, 2012.
- BEAMENT, J. **The violin explained: components, mechanism, and sound**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- BELO, André. Como fiz uma Rabeca: depoimento [Maio. 2016]. Entrevistador: J. Bergmann Filho. Curitiba: UFPR 2016. Documento Escrito. Entrevista concedida ao autor.
- BÉHAGUE, G. Brazil. **Grove Music Online. Oxford Music Online.**, 2015. Disponível em:<.>. Acesso em: 14 Maio 2015.
- BERGMANN FILHO, J (Org), **Museu dos Instrumentos Musicais**. Curitiba: Editora UFPR, 2014.
- BERGMANN FILHO, J. **Diário de Campo Número 20130519** [Maio. 2013] Curitiba: UFPR2016. Documento Escrito
- BERGMANN FILHO, J. **Diário de Campo Número 20140303**. [Março. 2014] Curitiba: UFPR2016. Documento Escrito
- BERGMANN FILHO, J. **Diário de Campo Número 20140415**. [Abril. 2014] Curitiba: UFPR2016. Documento Escrito
- BERGMANN FILHO, J. **Diário de Campo Número 20140430**. [Abril. 2014] Curitiba: UFPR2016. Documento Escrito
- BERGMANN FILHO, J. **PRECAV Número 201305** [Maio. 2013] Curitiba: UFPR2016. Documento Escrito
- BERGMANN FILHO, J. **PRECAV Número 20160910** [Setembro. 2016] Curitiba: UFPR2016. Documento Escrito
- BERNHARDT, R. **Análise quantitativa e qualitativa do crescimento de caixeta - Tabebuia cassinoides (LAM.) DC. - em florestas manejadas, no município de Iguape/SP**. Piracicaba: Dissertação de Mestrado - Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz, 2003.
- BLACKING, J. Música, Cultura e Experiência. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

- BOGDANOVICH, J. **Classical guitar making: a modern approach to traditional Design**. New York: Sterling, 2007.
- BOYDEN, D. D. The Violin and Its Technique in the 18th Century. **The Musical Quarterly**, Londres, v. 36 nº.1, p. 9-38, Janeiro 1950.
- BOYDEN, D. D. **The History of Violin Playing from its Origins to 1761**. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- BOYDEN, D. D. The Violin Bow in the 18th Century. **Early Music**, Vol. 8, No. 2, **Keyboard Issue 2**, Oxford, p. 199-212, Abril 1980.
- BRAGANÇA, G. F. Parâmetros para o estudo da sinestesia. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 21, p. 80-89, 2010.
- BUDASZ, R. Música e sociedade no Brasil colonial. **Revista Textos do Brasil, Ministério das Relações Exteriores**, v. 12, p. 14-21, 2006.
- BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CARICONDE, N. O Paraná caicara bate pé pelo Fandango. **A Nova Democracia**, n. disponível em: <http://anovademocracia.com.br/no-11/1080-o-parana-caicara-bate-pe-pelo-Fandango>; acesso em maio de 2015, Julho 2003.
- CLARKE, E.; COOK, N. **Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects**. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- COELHO, T. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1997.
- COOK, N. Music as performance. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. **The Cultural Study of Music. A Critical Introduction**. New York: Routledge, 2003. p. 204-214.
- COOLEY, T. J.; MEIZEL, K.; SYED, N. Virtual Fieldwork. In: BARZ, G.; COOLEY, T. J. **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- CORRÊA, R. D. O. **Narrativas sobre o processo de modernizar-se: uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR**. Tese de Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas. ed. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.
- CORRÊA, R. D. O. O meu é original! Notas sobre a circulação e o consumo de artefatos artesanais: mercantilização e/ou desmercantilização das coisas. In: QUELUZ (ORG.), M. L. P. **Design & consumo**. Curitiba: Editora Peregrina - UTFPR, 2010. p. 49-78.
- CORRÊA, R. D. O. Aprender as formas de fazer: o corpo como artefato da cultura. In: QUELUZ (ORG.), M. L. P. **Design & Cultura Material**. Curitiba: Editora UTFPR, 2012. p. 255-272.
- CROOK, L. **Music of Northeast Brazil**. New York: Routledge, 2009.
- DAWE, K. The Cultural Study of Musical Instruments. In: MARTIN CLAYTON, T. H. A. R. M. **The Cultural Study of Music**. Londres: Routledge, 2003. p. 274-283.
- DAWE, K. The Cultural Study of Musical Instruments. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. **The Cultural Study of Music: A Critical Introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2011. Cap. 23.
- DE OLIVEIRA, R. C. **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: Unesp, 2006.
- DUBOURG, G. **The Violin, being an Account of that leading Instrument and its most eminent Professors**. London: Robert Cocks & Co., 1878.
- FABER, T. **Stradivarius: Cinco Violinos, Um Cello e Três Séculos de Perfeição**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

- FARACO, C. A. **Linguagem e Diálogo. As ideias do Circulo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Edições, 2003.
- FERREIRA, A. D. H. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2004.
- FIAMINGHI, L. H. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das Rabecas e de “outros violinos”. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 20, p. 16-21, 2009.
- FIAMMENGHI, L. H. **Tese de Doutorado. O VIOLINO VIOLADO: Rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas - Tradição e inovação em José Eduardo Gramani**. Campinas: UNICAMP, 2008.
- FLESCHE, C. **The Art of Violin Playing**. New York: Carl Fischer, 1939.
- FORTY, A. **Objetos de Desejo: Design e Sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FREIRE, P. **Educação Como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- GARCIA CANCLINI, N. **Culturas Populares en el Capitalismo**. México, D. F: Grijalbo, 2002.
- GARCIA CANCLINI, N. **Leitores, Espectadores e Internautas**. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- GARCIA CANCLINI, N. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 2013.
- GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas S.A., 1989.
- GIORDANI, A. **Ofício 03/2016**. UFPR. Curitiba, p. 01. 2016.
- GRAMANI, D. C. **O Aprendizado E A Prática Da Rabeca No Fandango Caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri**. Curitiba: Dissertação de Mestrado - UFPR, 2009.
- GRAMANI, D.; CORRÊA, J.; DIEGUES, A. C. **Museu Vivo do Fandango**. [S.l.]: Associação Cultural Caburé, 2006.
- GRAMANI, J. E.; GRAMANI (ORG), D. **Rabeca, o som inesperado**. Curitiba: [s.n.], 2002.
- GRAMANI.ORG, D. **Rabeca, o som inesperado**. Curitiba: [s.n.], 2002.
- GRAY, D. E. **Pesquisa no Mundo Real**. São Paulo: Penso, 2012.
- HAEFER, J. R. tarahumara. In: OLSEN, D.; SHEEHY, D. **The Garland Handbook of Latin American Music**. Los Angeles: Routledge, 2007.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2002.
- HOOD, K. M. **The Ethnomusicologist**. Kent: Kent State University Press, 1982.
- IZIDORO, J. L. A Religiosidade popular na cultura caiçara: A Festa do Divino Espírito. **Anthropos**, p. 169-178, 2006.
- JOHNSON, C.; COURTNALL, R. **The Art of Violin Making**. Londres: R. Hale, 1999.
- JONES, S. S. **The Lira da Braccio**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- KOLNEDER, W. **The Amadeus Book of the Violin - Construction, History and Music**. Portland: Amadeus Press, 1998.
- KOPYTOFF, I. A Biografia Cultural das Coisas: A Mercantilização como Processo. In: APPADURAI, A. **A Vida Social das Coisas**. Niterói: EdUFF, 2008. Cap. 2, p. 89-124.
- LAING, D. Music and the Market: The economics of Music in the Modern World. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. **The Cultural Study of Music**. New York: Routledge, 2003. p. 309-320.
- LEANDRO, J. A. A roda, a prensa, o forno, o tacho: cultura material e farinha de mandioca no litoral do Paraná. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 261-278, 2007.

- LEVIN, F. R. **Greek Reflections on the Nature of Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- LIMA, R. J. V. D. **O saber-fazer dos artesãos de Bragança-PA por uma abordagem etnomatemática**. Belém: UFPA - Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e Matemáticas, 2010.
- LINENBURG, J.; FIAMINGHI, L. H. A Rabeca nas Cantorias do Divino Espírito Santo em Santa Catarina. **XVI Congresso Brasileiro de Folclore - UFSC**, Florianópolis, 14-18 Outubro 2013. 1-8.
- LOSADA, T. **Artífice, Artista, Cientista, Cidadão**: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda. Teresina: Editora da UFPI, 1996.
- MAGALHÃES, A. **E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MARCHI, L.; SAENGER, J.; CORREA, R. (Eds.). **Tocadores**: homens, terra, musica e cordas. Curitiba: Olaria, 2002.
- MARQUES, E. M. **Os operários e as suas máquinas**: usos sociais da técnica no trabalho vidreiro. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009. (Coleção Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas).
- MARTÍN-BARBERO, J. **Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MARTINS, E. C. D. S.; LIMA, A. J. D. **Práticas de ensino da música de Rabeca no Rio Grande do Norte**. NATAL: UFRN/ABEM, 2010. disponível em <http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/1/3059>.
- MARTINS, P. **O Fandango em Valadares**: entre o Sítio e a Cidade. CAXAMBU: ANPOCS, 2006. 30º Encontro Anual da ANPOCS.
- MARTINS, P. **Um Divertimento Trabalhado**: Prestígios e Rivalidades no Fazer Fandango da ilha dos Valadares. Curitiba: Dissertação de Mestrado, em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2006.
- MENDES, M. D. **Trajetórias sociais e culturais de móveis artesanais trançados em fibras**: temporalidades, materialidades e espacialidades mediadas por estilos de vida em contextos do Brasil e Itália. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011. Tese de Doutorado.
- MENDES, M. D. Cultura Material: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. In: QUELUZ, M. L. P. **Design & Cultura Material**. Curitiba: Ed. UTFPR, 2012. p. 15-34.
- MILLER, D. **Trecos, Troços e Coisas**: Estudos Antropológicos sobre a Cultura Material. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MILLER, D.; PARROTT, F. Loss and material culture in South London. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, London, v. III, n. 15, p. 502 - 519, Agosto 2009.
- MILLER, D.; SLATER, D. **The Internet**: An Ethnographic Approach. London: Bloomsbury Academic Press, 2000.
- MILSTEIN, N.; VOLKOV, S. **From Russia to the West**: the musical memoirs and reminiscences of Nathan Milstein. Londres: Henry Holt and Co., 1990.
- MINNER, H. Body Ritual among the Nacirema. **American Anthropologist**, v. 58, 1956.
- MONTAGU, J. **Origins and Development of Musical Instruments**. Lanham: Scarecrow Press, 2007.
- MOTT, I. Um mapa e banco de dados da Rabeca brasileira, portuguesa e o ravé (ou rawé) guarani. **Rabeca.org**, 2014. Disponível em: <<http://Rabeca.org/>>. Acesso em: 07 Março 2014.

- MURPHY, J. P. The "Rabeca" and Its Music, Old and New, in Pernambuco, Brazil. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, v. 18, n. 2, p. 147-172, 1997.
- NEUSTADT, R. Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments: The Negotiation of Political and Cultural Identities in Latin America. **Music & Politics**, v. 1, n. 2, 2007. ISSN 1938-7687.
- NICOLESCU, B. Um Novo Tipo de Conhecimento: Transdisciplinaridade. In: NICOLESCU, B., et al. **Educação e Transdisciplinaridade**. Brasília: UNESCO, 2000. Cap. 1, p. 9-26.
- PEREIRA, R. M. **Construção e Design de Guitarras nos anos 1960 e 1970: Narrativas sobre trabalho e trajetórias em São Pulo - SP e Porto Alegre - RS**. Departamento de Design, dissertação de Mestrado. ed. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014.
- PINTO, I. C. **Fandango do Paraná**. Curitiba: Ed. UFPR, 1992.
- RAMNARINE, T. K. Musical Performance in the Diaspora: Introduction. **Ethnomusicology Forum**, v. 16, n. 1, p. 1-17, June 2007.
- RAMOS, F. R. L. **A danação do objeto: o museu no ensino de história**. Chapecó: Argos, 2004.
- RAULT, C. Géométrie médiévale, proportions et iconographie musicale. In: _____ **Instruments à cordes du Moyen Age, Créaphis, Collection Rencontres à Royaumont**. Grâne: [s.n.], 1999. p. 49-75.
- RAULT, C. **How, when and where the specific technological features of the violin family appeared**. Musical performance practice in national dialogues of the 16th Century old architecture. Part 2. Augsburg: Wissner-Verlag. 2007. p. 123-152.
- RODRIGUES, C. L. **O Lugar do Fandango Caiçara: natureza e cultura de "povos tradicionais", direitos comunais e travessia ritual no Vale do Ribeira (SP)**. Campinas: Tese de Doutorado em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2013.
- ROMANELLI, G. G. A Rabeca do Fandango paranaense: a busca de uma origem utilizando o violino. **I Simpósio de Pesquisa em Música**, Curitiba, 2005. 1-9.
- ROMANELLI, G. G. **A Música que soa na escola: Estudo Etnográfico nas Séries Iniciais do Ensino Fundamental**. Curitiba: Tese (Doutorado) - Setor de Educação - UFPR, 2009.
- ROMANELLI, Guilherme G.B. Como fiz uma Rabeca: depoimento [jun. 2016]. Entrevistador: J. Bergmann Filho. Curitiba: UFPR 2016. Documento Escrito. Entrevista concedida ao autor.
- RUSSOLO, L. The Art of Noise: futurist manifesto, 1913. [S.l.]: Something Else Press, 1967.
- SACHS, C. **The History of Musical Instruments**. Mineola: Dover, 2006.
- SANTOS, R. **Isso não é um violino? Usos e sentidos contemporâneos da Rabeca no Nordeste**. Natal: IFRN, 2011.
- SCHILDT, Gustav. Como fiz uma Rabeca: depoimento [Maio. 2016]. Entrevistador: J. Bergmann Filho. Curitiba: UFPR 2016. Documento Escrito. Entrevista concedida ao autor.
- SCHOENBAUM, D. **The Violin - A Social History of the World's Most Versatile Instrument**. New York: W. W. Norton & Company, 2013.
- SEEGER, A. Novos Horizontes na Classificação dos Instrumentos Musicais. In: RIBEIRO (ORG), B. **Arte Índia – Suma Etnológica Brasileira – Vol 3**. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 173-187.

- SELCH, F. R.; PEKNIK, J. America's First School of Violin Making. **Journal of the violin society of America**, Maitland, v. 14, n. 3, p. 125-176, 1996.
- SENNETT, R. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SETTI, K. Notas Sobre a Produção Musical Caiçara: Música como foco de resistência entre os pescadores do litoral paulista. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 42, p. 145-169, 1997.
- SILVA, M. E. **A Rabeca chuleira, etnografias, contextos e tocadores**. Dissertação de Mestrado. ed. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011.
- SLOANE, I. **Costruzione della chitarra acustica**: chitarre acustiche a 6 corde, 12 corde e arch-top. Cremona: Cremonabooks, 2007.
- STOWELL, R. **The Early Violin and Viola: A Practical Guide**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- STRAW, W. Music as Commodity and Material Culture. **Repercussions**, spring-fall 2000. 147-171.
- TESSARI, V. F. D. S. **Fazer é pensar, pensar é fazer: o trabalho e os artefatos na Fábrica Zeferino**, Novo Hamburgo, RS. Curitiba: Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2014.
- THE Art of Violin. Direção: Bruno Monsiegeon. Produção: Mechthild Albus. Intérpretes: Jascha Heifetz; David Oistrakh; Yehudi Menuhin Menuhin; Ida Haendel e Ivry Gitlis. [S.l.]: Nvc Arts - Warner Music Vision. 2010.
- TRAVASSOS, E. Instrumentos Musicais Populares - O desaparecimento da Marimba. In: VELHO, G., et al. **Cultura Material: Identidades e Processos Sociais**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p. 57-65.
- TRAVASSOS, E. O destino de artefatos musicais de origem ibérica e a modernização no Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira). In: SANTOS, G.; VELHO, G. **Artifícios & Artefactos: Entre o Literário e o Antropológico**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006. p. 115-134.
- TRESCH, J.; DOLAN, E. Toward a New Organology: Instruments of Music and Science. **Osiris**, Bruges, v. 28, n. 1, p. 278-298, January 2013.
- TURINO, T. Estrutura, Contexto e Estratégia na Etnografia Musical. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 5, n. 11, p. 13-28, outubro 1999.
- VELHO, G. Identidades nacionais e cultura popular: o diálogo entre a antropologia e o folclore. In: VELHO, G., et al. **Cultura Material: Identidades e Processos Sociais**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p. 7-13.
- VELHO, G. Autoria e criação artística. In: SANTOS, G.; VELHO, G. **Artifícios & Artefactos: Entre o Literário e o Antropológico**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006. p. 135-142.
- VILELA, I. O caipira e a viola brasileira. In: PAIS, J. M.; BRITO, J. P. D.; CARVALHO, M. V. D. **Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras**. Lisboa: Editora da Universidade de Lisboa, 2004. Cap. X, p. 173-189.
- WILLIAMS, R. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra S.A., 2000.
- YIN, R. K. **Case Study Research: Design and Methods**. Los Angeles: SAGE Publications, 2013.
- ZEITLIN, J. T. The Cultural Biography of a Musical Instrument. **Harvard Journal of Asiatic Studies**, Harvard, v. 69, n. 2, p. 395-441, December 2009.

APÊNDICE

FICHA DOS INTERLOCUTORES (PERFIL)

Nome: JOSÉ MARTINS FILHO

Apelido: MESTRE ZECA MARTINS

Profissão: Autônomo - Pedreiro, Carpinteiro.

Atividade: Mestre construtor de Rabeca e violas.

Mestre tocador de Rabeca e violas.

Nascimento: 1956

Cidade Natal: Ilha de Superagüi - PR

Cidade Atual: Paranaguá – Ilha dos Valadares

Contato: Diretamente com Aorélio, Mandicuera ou Casa da Música – Paranaguá (terças de tarde - Largo Monsenhor Celso, 23 - Centro Histórico).



PROTOCOLO DE REGISTRO DE IMAGENS

Nome: Rabeca escavada [corpo, tampo e braço]**Nome do arquivo de imagem:** DSC_2439**Data:** 15/04/2014 – 13:55 horas**Autor:** Juarez Bergmann Filho**Local:** Casa da Música – Paranaguá – PR - Brasil**Marca e modelo da Câmera:** Nikon D3100**Lente:** Nikor 18-55mm**Distância Focal:** 55mm**Tempo de exposição:** 0.0167s (1/60)**Flash:** Não utilizado**ISO:** 3200

Descrição: Rabeca em fase de construção. Corpo escavado a partir de um bloco sólido de caxeta. Braço construído separadamente, também em caxeta e tampo, sendo preparado, já com os entalhes das "fs". O braço encontra-se em fase intermediária de acabamento, enquanto o "caracol" (voluta) ainda está por ser desenhada e entalhada. O corpo da Rabeca está em fase final de acabamento, porém as medidas da lateral estavam sendo revisadas e diminuídas.

Contexto: Zeca demonstrava as técnicas que utilizava para construir uma Rabeca. Neste caso ele estava adaptando um corpo pré existente, construindo um novo braço, "corrigindo" a espessura do corpo e refazendo o tampo. Ele iria aproveitar o fundo do instrumento e transformá-lo em um tampo, fazendo um novo entalhe das "fs". Posteriormente iria colar um novo fundo para esta Rabeca. Disse que este tampo não estava bom o suficiente.



PROTOCOLO DE REGISTRO DE CONVERSAS EM AMBIENTE VIRTUAL

Nome: Aorélio Domingues  e Juarez Bergmann Filho 

Nome do arquivo: 20130815

Data: 15 de Agosto de 2013 entre 21h54min até 22h15min.

Autor: Juarez Bergmann Filho

Plataforma: Facebook Messenger

Temas Abordados: Missa Caiçara e Mestres do Fandango

Contexto: Comecei abordando ideias para um projeto de montagem de um espetáculo musical com a temática do Terço Cantado. Ideia proposta por Aorélio para a utilização da Orquestra Rabecônica e uma adaptação musical do rito religioso popular da região de Paranaguá.

Obs. Campo Livre

15 de agosto de 2013



15/8/2013 21:54

Juarez Bergmann Filho

Oi Aurélio. Tive uma ideia sobre a missa caiçara...



15/8/2013 21:54

Aorelio Domingues

opa diz



15/8/2013 21:55

Juarez Bergmann Filho

Que tal se misturássemos em alguns momentos o universo erudito e o popular?

Pensei no seguinte:

Nas partes em latim, poderíamos usar um quarteto de cordas e nas partes em português as Rabecas

Mas nada para segregar não, a ideia é ir integrando os instrumentos no decorrer da obra

até que em um momento os grupos se fundem e passamos a ideia de que todos fazemos parte do mesmo universo musical

Seria melhor eu te explicar ao vivo minha ideia...hahaha



15/8/2013 21:57

Aorelio Domingues

hum

na verdade não é oq eu penso

kkkk

é

rsrsrs



15/8/2013 21:58

Juarez Bergmann Filho

A ideia é sempre valorizar nossos instrumentos... começa com uma ideia mais separada, que é o que todos pensam e através da música podemos integrar estes dois mundo "aparentemente separados"

Imagina um diálogo musical de um violino com uma Rabeca? Ficaria lindo...



15/8/2013 22:00

Aorelio Domingues

vamos conversar melhor rsrsr



15/8/2013 22:01

Juarez Bergmann Filho

Hahaha... Ok.

Escuta então me explica, como alguém se torna um mestre?



15/8/2013 22:02

Aorelio Domingues

ahahaha

em outrora se pensava como mestre aquele que tinha domínio e experiencia sobre um assunto popular do qual nao se ensinava na universidade ou escola

aquele que vivenciou as praticas e agora sabe repassar

mais agora o sentido é o seguinte;



15/8/2013 22:08

Juarez Bergmann Filho

Sim...



15/8/2013 22:08

Aorelio Domingues

as pessoas que atuam como agentes culturais e que tem dominio de uma pratica que nao se aprende na escola e que ainda repassa em loco

dentro da comunidade



15/8/2013 22:09

Juarez Bergmann Filho

Mas a própria comunidade atribui à estas pessoas este título de mestre, certo?



15/8/2013 22:12

[Aorelio Domingues](#)

sim, é um processo longo de troca de confianças no qual a nova geração em que mostra nao que sabe mais ou que tem mais experiencia que o mestre mais VELHO, mais que tem condiçoes de manter viva e espontanea a sua atividade



15/8/2013 22:14

[Juarez Bergmann Filho](#)

Muito obrigado, são informações valiosas e tenho certeza que vamos conversar muito mais sobre isso. Um dia quero entrevistar estes mestres pra gente escrever talvez um livro sobre estas narrativas, seria fantástico.



15/8/2013 22:15

[Aorelio Domingues](#)

beleza



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
CURSO DE TECNOLOGIA EM LUTERIA

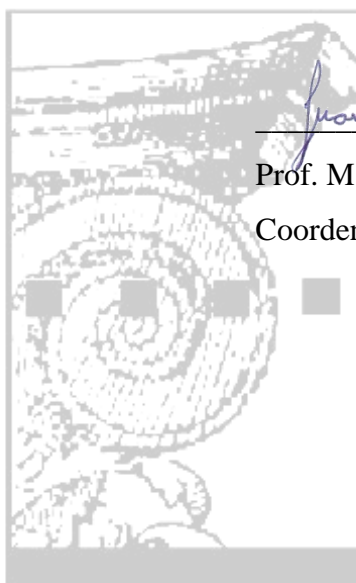
CARTA AO PROPONENTE

Curitiba, 30 de junho de 2014.

Prezados senhores:

O curso de Tecnologia em Luteria vem, por meio desta, dar anuência às autoridades competentes, do interesse em apoiar as ações vinculadas ao projeto intitulado “DA MADEIRA AO SOM”. Esta proposta será submetida ao Programa Petrobras Socioambiental, pela Associação de Cultura Popular Mandicuera. Saliento também que a Mandicuera está em contato direto com o Curso de Luteria, que reconhece seu esforço na promoção, manutenção e divulgação da Cultura Popular Brasileira, especialmente em parcerias vinculadas há três anos com visitas técnicas constantes e intercâmbio de informações. Também é de nosso interesse desenvolver pesquisa sobre a construção e manutenção de instrumentos musicais típicos de nosso litoral, desenvolvidos em conjunto com os artífices da Associação. Deste diálogo especial sairão frutos importantes, principalmente para a disciplina CIM003 – Cultura Regional Musical e Identidade Nacional na América Latina e para o programa de Extensão Universitária – MIMU – Museu dos Instrumentos Musicais da UFPR.

Por ser verdade firmo a presente:



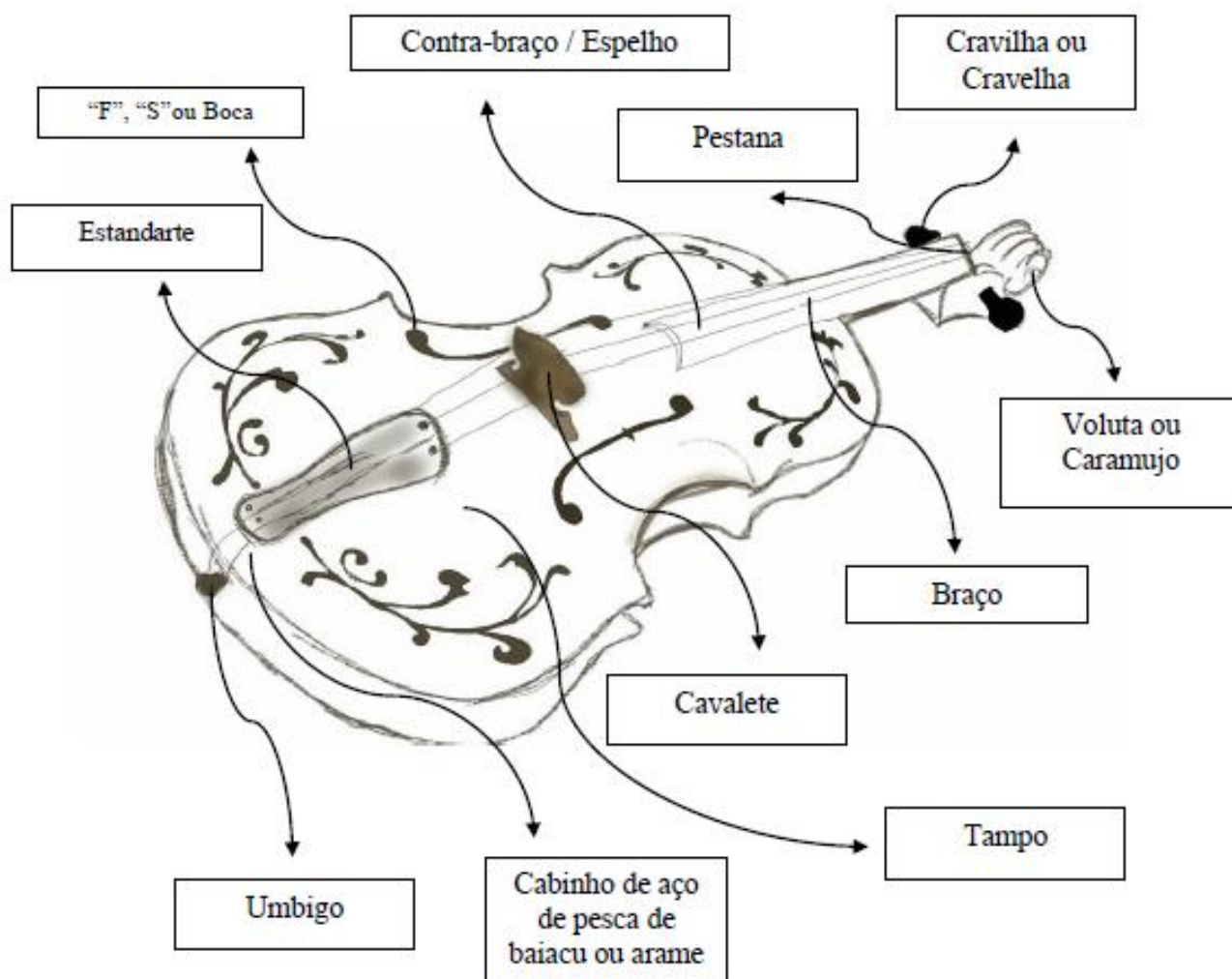

Prof. Ms. Juarez Bergmann Filho

Coordenador do Curso de Tecnologia em Luteria



Figura 45 - Violino

NOMENCLATURA DAS PARTES DA RABECA



DESENHOS DAS RABECAS